EL TANGO
U N A DANZA

ESA ANSIOSA BUSQUEDA DE LA LIBERTAD



RODOLFO DINZEL

CORREGIDOR

RODOLFO DÍNZEL

EL TANGO - UNA DANZA

Esa ansiosa búsqueda de la Libertad

CORRECIDOR

Dinzel, Rodolfo
El tango, una danza : esa ansiosa búsqueda de la libertad. - 1a ed.
3a reimp. - Buenos Aires : Corregidor, 2011.
128 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-950-05-0793-6

1. Tango. I. Título
CDD 793.33

Diseño de tapa:
Elías Rosado

Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.
Web site: www.corregidor.com
e-mail: corregidor@corregidor.com
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
ISBN 978-950-05-0793-6
Impreso en Buenos Aires - Argentina

PRÓLOGO

Hace algunos años, al abrir un libro de filosofía oriental, encontré una frase que iniciaba una prosa... "así como no se aprende a bailar con un libro, es imposible...".

Pues bien, aquellos que busquen a través de estas páginas aprender a bailar, les propongo que abandonen su propósito, puesto que lo que intenta el siguiente ensayo, es algo completamente distinto.

Muy lejos está mi expectativa de hacer docencia con él. Me estaría engañando a mí mismo si pensara que habiendo leído este ensayo, alguna persona podría tan siquiera realizar algunas figuras.

La propuesta ha salido de esta parte de mi actividad personal, pero los conceptos aquí vertidos están gracias a Alba Ferretti, que durante años ha grabado mis clases teóricas para luego, con la colaboración de Eleonor Fritsman, hacer realidad estas páginas.

Mi único intento es discernir sobre el tema, esfuerzo que clase a clase traté de transmitir a quienes participaban de ellas. No es tarea fácil explicar lo que ocurre con las distintas partes de las estructuras físicas, los factores psíquicos, emocionales, culturales y estéticos, que acontecen cuando una pareja baila tango. Cada uno de estos conceptos fueron tomados de dos distintas vertientes: Una fue la investigación, que me dio la experiencia que año tras año fui acumulando; conceptos que se mezclaron con sus verdades y falsedades, terminando en avances y retrocesos, como en cualquier búsqueda.

La otra, quizá la más importante de todas las circunstancias que rodean a este libro, es la experiencia propia. Es decir la explicación de los procesos que se producen en mí al desarrollar esta actividad.

He bailado durante años junto a mi esposa, Gloria Dinzel, y como es fácil entender he corrido con ventajas al hacerlo con la más perfecta de todas las bailarinas populares de la actualidad.

Gloria proviene de las danzas escolásticas, de la más pura de todas y su búsqueda personal de la perfección, fue constantemente la brújula que guió, aprobó y desaprobó cada una de mis cavilaciones. Pulió cada uno de mis movimientos y dio luz verde a cada una de las opiniones que se vierten en las páginas de este libro.

Hay algunos conceptos que serán tema de mi segunda obra y que en ésta, están solamente esbozadas para no falsear las realidades, pero entiendo que este, no es el momento de hacerlo.

Quisiera remarcar que estaba escribiendo otro libro cuando me encontré con éste, aunque éste haya sido escrito con mis propias palabras.

Contado así suena curioso, hasta gracioso.

Pero quiero dejar en claro mi agradecimiento a quienes lo hicieron posible.

Dejé para el final una frase que le escuché a un maestro de maestros del Tango: Armando Pontier

> *"Yo creo que el tango me ha dado a mí mucho más de lo que yo le he dado al Tango."*

Al decir tango hablo del pueblo, de ese que ha creado desde el anonimato lo que intento explicar en estas páginas y que es reconocido por todo el mundo como el Tango-Danza, la más maravillosa de todas las danzas.

RODOLFO DINZEL

CAPÍTULO I

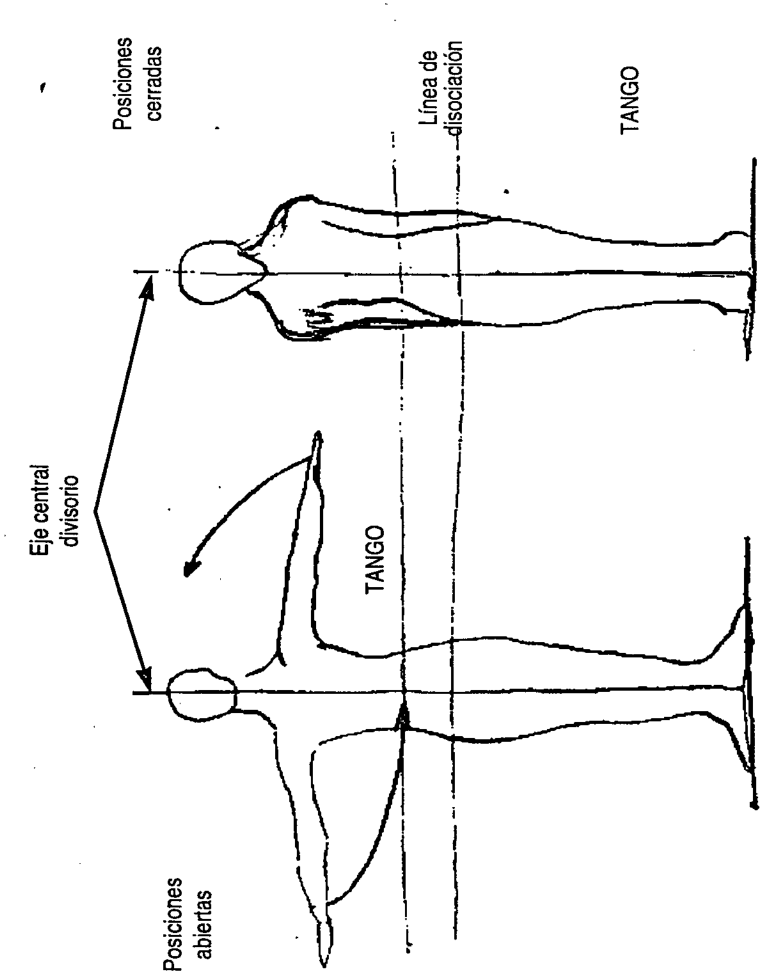
EL APARATO EXPRESIVO

Espacio Inferior

En la danza del tango el juego coreográfico se da entre dos personas, pero en una unidad que es la pareja. Uno más uno en el tango no son dos, sino que es uno. Un hombre más una mujer es una pareja. En el momento que empezamos a observar a un bailarín, tanto se observe al hombre o a la mujer, es cuando la pareja comienza a perder concepto de unidad. Por el contrario, si el tango está bien bailado, es imposible observar al individuo. Por lo tanto, la búsqueda de la perfección en la técnica, es llegar al concepto de unidad, llegar a la imagen de unidad. Perseguir continuamente la idea de comunión entre esos dos cuerpos en una sola estructura dinamizada. En el preciso instante en que el desarrollo de la forma comienza a ser un esfuerzo individual, desaparece la pareja. Y al desaparecer la pareja, desaparece el tango. Si la pareja está compenetrada en este sentido de unidad, el esfuerzo no se nota en absoluto. Cuanto más interrelacionados estén, más tango habrá en esa danza. La interrelación entre los dos cuerpos es una relación única cada vez, pues es irrepetible y será distinta en el momento que esas dos figuras cambien. Y también será distinta la danza. Pero ni aun bailando con la misma persona un mismo tango dos veces seguidas, lanzados en un mismo punto espacial y con un mismo norte, bailaremos el mismo tango; recordando que "nadie se baña dos veces en las mismas aguas de un río". En una sola persona no existen todas las perfecciones articulares de un modelo ideal. Hay imperfecciones, facilidades o dificultades, posibilidades o imposibilidades, porque es un cuerpo real; que a su vez está conectado con las realidades del otro con el cual está danzando. A partir de esta combinación única, que se arma pura y exclusivamente para ese tango, se producirá un juego, una combinación articular especial. Por lo tanto no voy a poder realizar la misma calidad de movimientos con una persona que es más delgada y me facilita los espacios, que con una persona que es gorda y me los inhabilita. No puedo eje-

cutar los mismos pasos bailando con una compañera de piernas muy largas donde la traslación será mayor que con alguien de piernas muy cortas que me achicará el recorrido. O tomar la misma posición de brazos con una persona que es alta, que con la que es diez centímetros más baja que yo. Entonces tengo que adecuar mis movimientos y mi interrelación cada vez. Debo adaptar mi postura de baile a ese nuevo cuerpo. No puedo tener un esquema mental rígido, donde pensé con anticipación ejecutar tal paso, y lo voy a ejecutar sea como sea, de un solo modo, el personal. Debo constantemente adaptarme. ¿Por qué? Porque el tango exige la comunión de la pareja. Para lograr esta comunión, sus integrantes deberán ceder, adaptarse o complementarse. Tal cual como en la vida. Si establezco pautas rígidas se producirá la incomunicación, la ruptura. Aunque a veces no es real pero sí visual. Es decir, a veces la ruptura no es tal, siguen bailando los tres minutos que dure el tango los dos juntos, pero se produce una ruptura para quien los ve. El que mira se da cuenta que no es una pareja. Y esto que digo, es más allá de poderse producir un error técnico, o mecánico, o por desconocer alguna figura, o por fallar simplemente. Me refiero a cómo esa pareja se amolda, de cómo esos dos cuerpos se hermanan exactamente como en los motores bien calibrados. Esa interrelación se da a través de múltiples elementos mecánicos, de relaciones, de proporciones, de controles dinámicos, etcétera, que vamos a ir viendo durante el transcurso de estas páginas.

Primeramente encontramos un concepto que es fundamental. Hay una mecánica de disociación en el tango. Es decir, lo que está ocurriendo en las piernas está disociado de lo que está sucediendo en el torso. Esto se encuentra en todas las danzas de influencia africana que se han aclimatado a América, como en el samba brasileño, en el joropo, en la cumbia, inclusive en el candombe uruguayo. La mecánica de disociación es la única certeza y confirmación de la influencia afro dentro del tango. Estas dos áreas se manejan con técnicas completamente distintas. De la cintura hacia el piso utilizamos posiciones cerradas. Llamamos posiciones cerradas a aquellas posiciones de los segmentos de nuestro cuerpo que tienden a estar lo más cerca posible de nuestro eje central divisorio, el que divide el cuerpo en lado derecho y lado izquierdo.



Calculando que por cada uno de mis pies pasara una línea, esas líneas deben ser paralelas. Utilizando terminología de las danzas escolásticas o de estudio, diremos que bailamos pasando siempre por la sexta posición. A causa de esto nos es posible utilizar la menor cantidad de espacio en cada uno de los movimientos. También debido a la cercanía de los cuerpos, implementada por el abrazo, era lógica esa utilización de las piernas, de manera tal de poder hacer la mayor cantidad de cosas, en la menor cantidad de espacio posible.

Una posición abierta necesita mucho más espacio para la realización de un recorrido total. Por lo tanto, como consecuencia del manejo dinámico, como veremos luego en detalle, la relación de las piernas es inversa a la utilizada en los torsos: posiciones cerradas abajo, posiciones abiertas arriba.

A pesar de estas posiciones cerradas, las líneas del diseño coreográfico no son rectas, sino que son curvas. Aunque debemos aclarar la existencia de algunas líneas con estas características, que luego describiremos en "compás de danza" ellas son coherentes con la circunferencia. Estas líneas curvas alrededor del compañero, logran el movimiento envolvente del tango. Si me manejo por sensaciones mi trayectoria será espontáneamente curva. Curvatura que los franceses llaman "el elemento orgánico". Todas las danzas de origen popular, nacidas en el pueblo, contienen el elemento orgánico que es curvo, nunca recto. Ningún elemento de la naturaleza es recto, salvo los cristales y las fallas terrestres. Los demás elementos de la naturaleza son curvos, redondos o redondeados. Lo que vemos recto, como el horizonte, en realidad lo observamos en perspectiva, pero tanto desde la curvatura del universo, hasta la estructura más pequeña del átomo, responden a la redondez. En el tango se cumple también esta ley. Los movimientos son curvos. La recta es un elemento intelectual, y en las danzas donde observamos líneas rectas, quiere decir que alguien pensó esa danza, su origen ya no es natural, es producto de la mente de un hombre. Podemos verlo en Valentino. Cuando Valentino se enfrentó con esa mujer y pensó en bailar, ya su baile se coreografió sobre líneas rectas. Iba de un solo punto al otro, un ida y vuelta. Los desplazamientos eran rectos y en el tango las rectas no están presentes ni deben estarlo. Todos los movimientos que hace la mujer son alrededor del hombre y los que hace el hombre son alrededor de la mujer. Envolventes. Esto creará figuras más naturales, más redondas, desplazamientos más curvos.

De la cintura hacia arriba utilizamos posiciones abiertas, donde usamos mayor cantidad de espacio. Al espacio inferior, al que encontramos de la cintura hacia el piso, lo llamamos aparato expresivo, y al que encontramos en el espacio superior, o sea de la cintura hacia arriba, lo denominamos aparato dramático. En este capítulo nos concentraremos en el aparato expresivo.

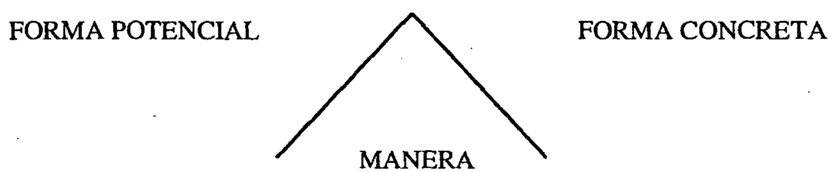
¿Por qué aparato expresivo? Porque es donde se encuentra toda la posibilidad de realizar distintos símbolos que expresan. La capacidad expresiva del tango está dada en esta porción de espacio, y la dan las piernas, desarrollaremos entonces esta capacidad de expresar, paso a paso.

En el estudio profundo de las danzas populares, observamos que la coreografía se divide en dos partes o estados diferenciados: La forma coreográfica y la manera coreográfica. La forma son los diseños, los dibujos de esa danza. Entendemos por dibujos a la figura imaginaria por la cual se traslada el bailarín, mientras que la manera es el modo en que se realizan esos dibujos; es decir, cómo mueve el bailarín su cuerpo al hacer los diseños. Como conclusión, diremos que en la forma coreográfica se observa "qué se hace" al bailar y en la manera "cómo se hace" la danza. En todas las danzas populares lo que determina estar bailando esa danza es la forma coreográfica. Por ejemplo en nuestras danzas folklóricas, si estamos bailando el gato, sabremos que para ejecutar esa danza debemos realizar: espera ocho compases de introducción, vuelta entera, giro y zapateo, zarandeo..., etcétera. Si no realizo estas figuras y en este orden, definitivamente dejé de bailar el gato. Por lo tanto lo que determina con exactitud que esté bailando gato, es la forma coreográfica, quedando la manera como calificativo. En el tango ocurre exactamente lo inverso, lo que determina es la manera y lo que califica es lo cuantitativo y lo cualitativo de la forma.

El tango es una danza improvisada, por lo tanto jamás podrá ser la forma el determinante, puesto que ésta no existe. Se va haciendo en el momento de su ejecución. Por eso observamos claramente que es la manera lo que determinará que baile tango y no otra danza.

	MANERA	FORMA
TANGO	DETERMINANTE	CALIFICANTE
OTRAS DANZAS	CALIFICANTE	DETERMINANTE

El hecho de la improvisación de la forma, nos hace entender que en todas las danzas existe la forma potencial y la forma concreta. Llegamos a esta conclusión debido a que en la improvisación carecemos de forma potencial. La forma potencial sería todo lo que yo tengo que saber antes de bailar, y la forma concreta su desarrollo en el espacio. El saber el orden coreográfico del gato sería la forma potencial y el activarla en el espacio la forma concreta. El tango por su improvisación carece de forma potencial. Lo único preestablecido es la posición de abrazo y el recorrido direccional en el espacio, dos elementos que precisamente no constituyen la forma. Entonces concluiremos que entre lo potencial y lo concreto se inserta la manera.



De aquí que sostengo que es más importante para bailar bien un tango, observar una correcta manera más que una gran cantidad de elementos de la forma; aunque el calificante sea ésta, no puedo anteponerla al determinante. Por eso es tan difícil descifrar cada uno de los movimientos utilizados en quien se reconoce como un buen bailarín.

Entonces de acuerdo a como yo maneje esa manera voy a revestir de importancia o no a mi danza, le voy a imprimir distintos matices, o la voy a hacer en una sola gama de movimientos. Justamente el que baila bien, escapa constantemente a la monotonía, porque es uno de los juegos de la improvisación mostrar hacia el afuera una ductilidad, y más aún, un alarde en la manera de apoyar esa coreografía. El tango tiene la condición de que la coreografía se apoya simplificando los acentos. Recordemos que todas las danzas populares descargan la coreografía sobre los acentos de los

compases musicales; el tango también tiene esta condición, sumando a esto la de simplificar cada dos o más acentos de la música una sola apoyatura, una sola realización del movimiento. Como consecuencia mi traslación va a ser más lenta que si voy bailando sobre cada acento. Quiere decir que yo puedo hacer un movimiento mucho más ralentado, al dejar pasar un acento y descargar en el siguiente, o en los subsiguientes y no necesariamente en forma simétrica. Esta modificación podrá ser hecha nada más y nada menos que acorde a la interpretación personal de cada uno, a la interpretación individual de cada bailarín. Dentro de este viaje o de esta traslación, la coreografía del tango posee otra condición, que es duplicar la apoyatura, es decir hacer dos o más movimientos entre cada acento musical, que me va a dar un recorrido mucho más rápido, o más ágil en la continuidad de los movimientos de cada figura o de los movimientos que conjuntamente forman el diseño. O sea que la dinámica de mi traslación puede ser más lenta o más rápida, según la interpretación que haga del estímulo musical. Hablando del estímulo musical más allá de la música en sí, a partir de mis sensaciones puestas en las piernas, luego de su internalización.

El tango posee una condición más, que es una condición de las danzas escolásticas. Éstas suelen apoyar la coreografía sobre la línea melódica, escapando al ritmo. Las partituras musicales cuentan con dos pentagramas, un pentagrama responde al ritmo de esa composición y otro responde a la melodía. Las danzas populares se apoyan en los ritmos, mientras que el tango salta al otro pentagrama y apoya la coreografía ondulando sobre la melodía. Este salto al otro pentagrama amplía en mucho el espectro. Mi expresividad estará dada por este juego improvisado, improvisado no sólo en no saber qué figura hago detrás de la otra, sino en la existencia de esa otra improvisación: de qué manera hago la descarga, cómo voy jugando con el estímulo musical. Con esa capacidad casi única que tiene el tango de matizar, de mixturar cada uno de los elementos que conforman esta danza. La posibilidad expresiva que da el no estar haciendo una apoyatura prevista, me permite en primer lugar volcar parte de mi personalidad en el desarrollo natural de la danza, y desde otro ángulo, mi autodeterminación en ir descargando los movimientos en relación directa con la música. Esto ayuda a no poder adivinar el final, a no poder presentir el recorrido. Y aquí también estamos jugando con el tiempo y el espacio. Nadie puede decir cuánto va a durar la secuencia de una pareja bailando, porque ellos

pueden hacerla durar lo que quieran o sientan a través del estímulo musical, y en el espacio de desarrollo que también deseen o necesiten. Este juego de tiempo y espacio imprevisibles es de alguna manera el secreto del tango, en donde cada uno autodetermina en libertad su tiempo y espacio de danza, evolución trascendental en lo que hace a la dancística universal: la libertad de espacio de cada bailarín. En todas las demás danzas populares es predeterminado y establecido. En el tango no existe esta atadura, como veremos más adelante.

Toda la gran expresividad del tango está dada en las piernas, de la cintura para abajo. Allí están implementadas una cantidad de técnicas que producen esa expresividad. Para el pintor el elemento primordial es su pincel y sus pinturas, y de acuerdo a cómo maneje ese pincel será el trazo; para el ejecutante de piano lo fundamental es su mano en el teclado, de acuerdo a cómo la coloque sonará su melodía; para el bailarín de tango su aparato expresivo es su elemento primordial. Deberá utilizarlo de forma correcta para lograr su arte. Toda la expresividad del tango está basada en plasmar sus claroscuros. Para que esas calidades expresivas no sean monótonas, sino que transcurran a través de una gama amplia de tonalidades, como en la paleta del pintor, existen lo que yo llamo los modificadores directos. Esos modificadores directos de la coreografía son la amplitud, la velocidad y la angulación del movimiento. La amplitud podrá ser más grande, o más chica, y sus escalas. La velocidad podrá ser más rápida, más lenta y sus intermedios. Y en cuanto a la capacidad de graduación en ángulo que puede tener cada uno de los movimientos del tango, en dinámica existen como mínimo 45 grados distintos en su desarrollo. Por ejemplo en una salida, la rotación de la articulación del pie de base, me da la posibilidad de cambiar y optar por diferentes destinos del movimiento. Si apoyo alternando variantes de ángulo y en distintas direcciones, jamás haré un recorrido similar. Más aún, existiendo esa probabilidad en la angulación, la traslación general corresponderá con la redondez natural del tango. De este modo también será más rica mi figura en lo que a calidad de movimientos se refiere. A partir de ahí probaré toda clase de combinaciones posibles para lograr una personalidad propia en el aparato expresivo. Y para que ese viaje no tenga una sola calidad de movimientos, una sola traslación, para que no tenga una sola velocidad, una velocidad crucero. Porque la velocidad crucero, que es lo mismo que decir una velocidad estable, única, una sola dinámica, no aporta ninguna expresividad a la

danza. Siempre debemos producir con nuestro diseño claroscuros. Nada será de la misma manera tal cual lo hice diez segundos antes, porque la música es distinta, porque yo ya soy distinto, aunque resulte extraño es así. Ya soy diez segundos más viejo y estoy ante una nueva situación, y la debo encarar de otro modo. Señor lector, usted ya no es el mismo que tomó este libro entre sus manos aunque mucho o poco le pese esta circunstancia.

Para toda la gran capacidad expresiva de nuestras piernas, éstas deben ser utilizadas de una manera y de una forma que contendrán especiales características.

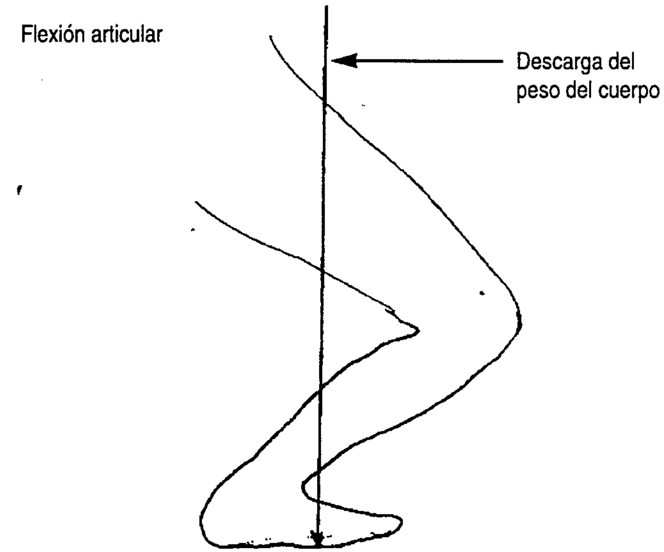
¿Cómo están colocadas esas piernas y de qué manera se interrelacionan? Primeramente las vamos a ver como soportes más que como pierna y pie; las veremos como soportes de la estructura. Si bien éstas están segmentadas, son los cimientos que dan base al gran volumen de los cuerpos abrazados. Pero estas piernas en el tango están colocadas en una forma especial. Están colocadas en tensión articular. Este soporte, desde la cabeza del fémur hasta las falanges en los dedos de los pies, se encuentra en tensión articular. Vamos a ir viendo parte por parte. Los pies apoyan la punta antes del taco. Los bailarines tienen la costumbre cuando tratan de describir la manera de desplazarse, de repetir la frase: "punta taco, punta taco". El hecho de apoyar primero la punta y luego el taco le da al bailarín dominio del peso de su cuerpo. Si por el contrario comienza apoyando el taco, pierde el dominio del peso de su cuerpo. Aquí haremos la observación que el tango posee en su mecánica movimientos puros e impuros. Los puros serían aquellos movimientos realizados con mis piernas que llevan consigo la descarga del peso del cuerpo y por consiguiente provocan la traslación. Los movimientos impuros son por el contrario aquellos que se ejecutan con las piernas, no llevan en su realización la descarga del peso del cuerpo y no trasladan a quien los ejecuta. Lo vemos claramente en los felinos, el gato pisa y al desplazar el peso de su cuerpo hacia adelante, levanta lo suficiente la parte posterior de su pata y luego vuelve a apoyar. La articulación del tobillo, que no parece importante, es fundamental para realizar el pasaje del peso del cuerpo. El tobillo debe estar bien flojo en el momento que la pierna abandona el peso. Los pies trabajados de este modo hacen posible la armonía del movimiento. Si tengo mi pie rígido, la calidad del movimiento no es fluida. Asimismo, el pie calzado aunque tenga la apariencia de trabajar en bloque, tiene la opción de

articular en tres partes. En el tobillo, en los metatarsos y en las falanges. El hombre de tango utiliza las tres posibilidades constantemente. Jamás usa el pie en bloque. Primero falanges en los dedos, luego metatarsos en la media planta y después recién el tobillo. Esa es la descarga correcta del peso del cuerpo. Además va a permitir que la toma del peso del cuerpo por la pierna que se transforma en pierna soporte, se produzca sin consecuencias sobre toda la estructura física. Pongo primero la punta, pero además al hacer todo este trabajo articular, al hacer el pasaje del peso del cuerpo, esa pierna va tomando mis kilos de manera tal que mi estructura no sufre ninguna modificación. No sólo no sufre ninguna modificación, sino que esa capacidad de fuelle de la articulación, permite que absorba todos los problemas, y todas las tensiones que se van a descargar sobre mis pies. Digamos que la descarga del peso del cuerpo sobre una pierna, es directamente proporcional al abandono que hace de la otra. Jamás será todo junto ni en proporciones bruscas. Llamaremos a esta operación, pasaje del peso del cuerpo.

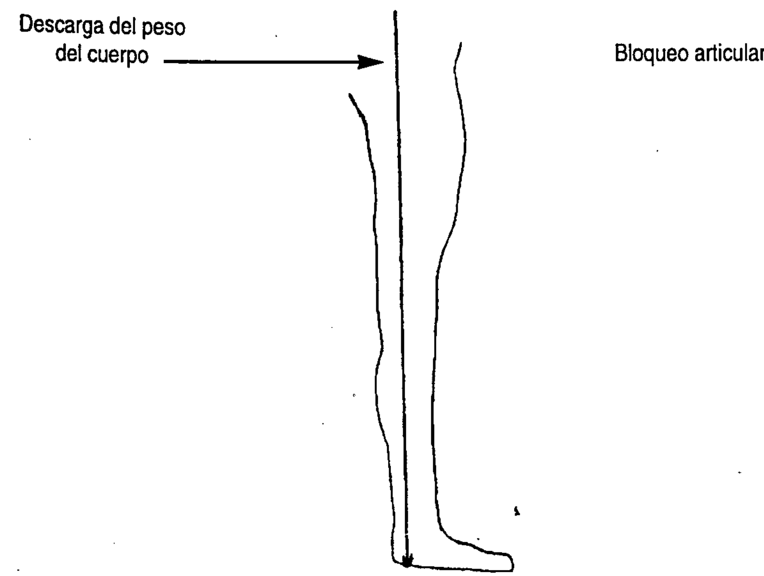
Al improvisar, los hombres del origen del tango, descargaban ese peso del cuerpo en los metatarsos, para estar prontos ante cualquier reacción o movimiento que debiesen ejecutar. Pero percibieron que después de apoyar la punta, su taco quedaba unos centímetros en el aire. En eso breves instantes debían bailar en puntitas de pie, como las mujeres. Para no hacerlo, suplementaron el taco para evitar cualquier pérdida de equilibrio y llegar rápido al piso.

De allí nos llegan dos términos, "taquero" y "taquería". Muchos caficios, proxenetas y compadritos, habitués del tango, usaban este suplemento para bailar. Cuando se producía alguna redada y los caficios eran llevados a la comisaría, el comisario usaba el cortarle los tacos. De allí el término de taquero, con el que se denominó al comisario, y Taquería se le llamó a la comisaría.

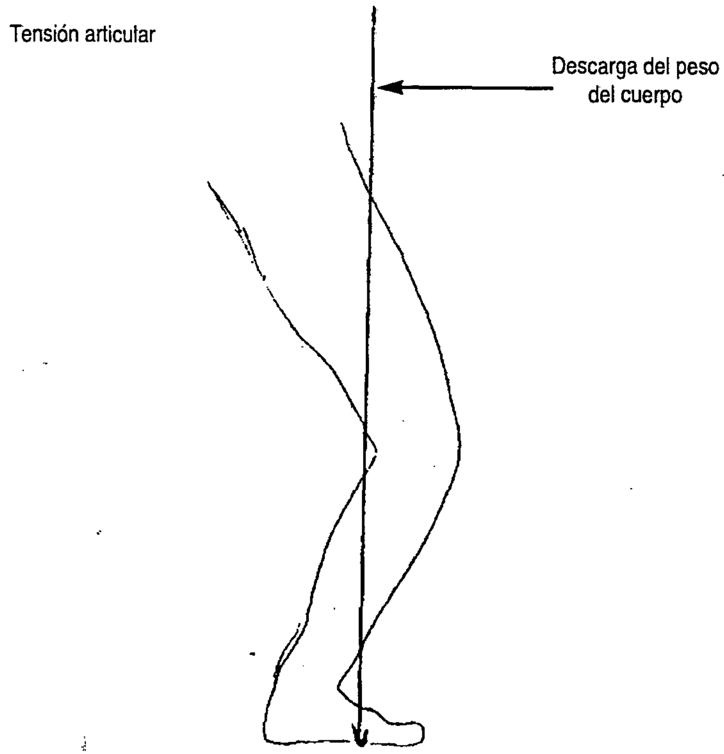
Ahora bien, el movimiento del pie es muy fácil entenderlo cuando se hacen traslaciones hacia adelante. La dificultad comienza cuando se ejecutan movimientos hacia el costado. El pie también tiene una torsión lateral. Yo voy a buscar el piso articulando mi tobillo. ¿Para qué? Para poder absorber lo mismo en dirección lateral. Como hemos visto la pierna se encuentra en tensión articular. Esta tensión articular es el estado intermedio entre la flexión y el bloqueo articular. Cuando flexiono mi músculo anterior se encuentra contraído y el posterior elongado.



Cuando bloqueo es exactamente al revés, el anterior está elongado y el posterior contraído.

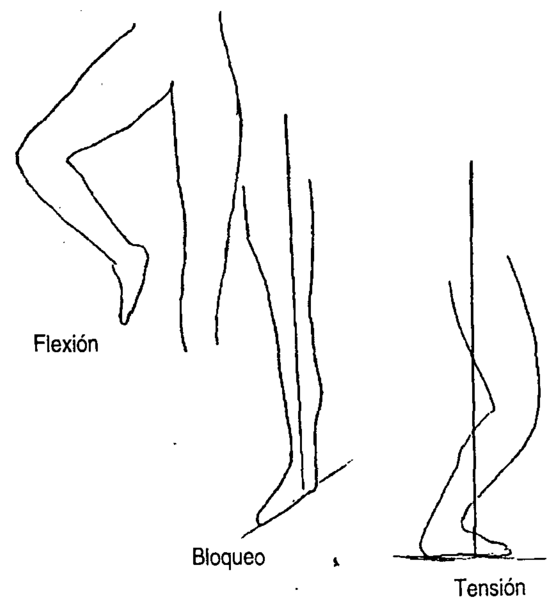


Pero cuando estoy en tensión articular mis músculos están tensos pero no modifican su largo, no hay modificación de la fibra muscular. No llega a flexionarse y no está bloqueada.



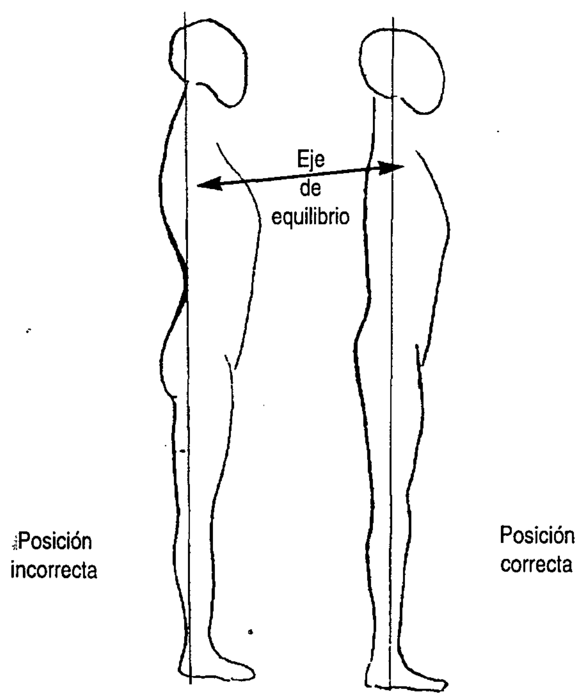
Cada uno encuentra esa posición en su propio cuerpo, de acuerdo a la contextura, de acuerdo a si los tendones son más largos o más cortos o si la pierna está más desarrollada o menos desarrollada. Esta posición de mis piernas, tiene la suficiente tonicidad como para hacer reaccionar cualquiera de mis músculos al instante. Es similar a un estado de alerta. Los animales

reaccionan así en forma instintiva ante una situación de temor. Se colocan instantáneamente en tensión articular. Se le llama situación de fuga o ataque. Primero intentará escapar y ante la imposibilidad de hacerlo, atacará. Esta posición, al igual que a nosotros, les permite salir repentinamente hacia cualquier dirección. Pero en el tango no reaccionamos por temor, sino que al ser una danza improvisada, realmente no sabemos para qué lado saldremos en el compás siguiente. Ni siquiera el hombre que teóricamente va guiando, sabe qué sucederá un segundo después. Quizá la música le pida algo que no había pensado, o su compañera no lo entiende y se va para otro lado. Miles de situaciones imprevistas pueden ocurrir para que deba modificar su rumbo. Por otro lado la tensión articular le dará liviandad a todo el peso del cuerpo. Si bloqueo mi articulación, ese peso va hacia tierra y cae atrás, al talón. En cambio en la tensión articular, hay fuerzas hacia arriba contrarrestando mis kilos, pues éstos caen en el medio, en los metatarsos. Estas tensiones o fuerzas en sentido contrario, alivianan mi cuerpo. Volvemos a verlo en los gatos. Cuando el gato cae, produce tensiones hacia arriba, amortiguando la caída, cuando se desplaza, jamás bloquea sus articulaciones de soporte.

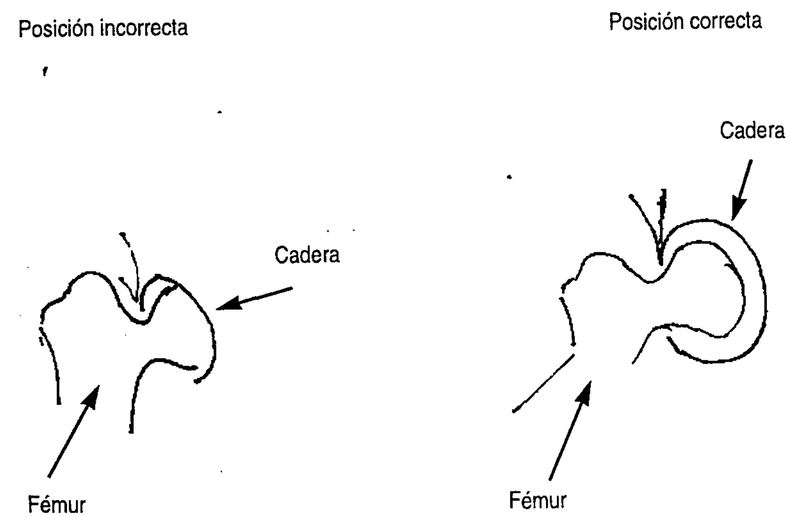


Dijimos antes que el tango al igual que todas las danzas afro-americanas, funciona con la mecánica de disociación. Pero hay un detalle muy importante a tener en cuenta. En todas aquellas, el movimiento surge en la cadera, mientras que aquí termina en la cadera. ¿Cómo es esto? La cadera en el tango se mueve por influencia de las piernas y no al revés.

Estamos llegando a lo que yo llamo la zona intermedia que no pertenece al aparato expresivo; sino que funciona como el conector de los dos aparatos. Pero debemos observar cómo está colocada la cadera para facilitar un ágil y rápido movimiento de la pierna entera. Si tengo colocada la cadera hacia atrás, estoy moviendo la cavidad que contiene a la cabeza del fémur también hacia atrás. Esta posición impide la facilidad de movimientos de la pierna.



Si por el contrario presento la cadera hacia adelante, esa cavidad está puesta de manera tal que mis piernas se encuentran en libertad.

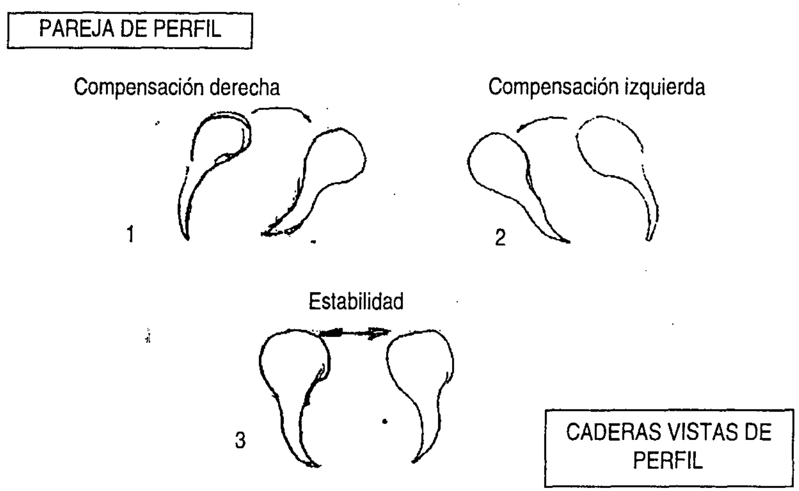


En los orígenes del tango, esta postura era normal. Los hombres montaban a caballo, y debido a este entrenamiento era lógica la utilización de la cadera de este modo. No olvidemos que los pueblos utilizan su cuerpo para expresarse, de acuerdo a cómo necesitan usarlo en sus trabajos y su vida cotidiana. Por otro lado es una condición natural del cuerpo. Nosotros la hemos perdido a raíz de la agresión cultural que padecimos y que aún padecemos. La moda del "cola-less", el "calce profundo", que provocan la posición de la "cola parada", hacen que la cadera se tire hacia atrás por una forzada curvatura en las vértebras lumbares. Con todos los problemas posturales que devienen de esta incorrecta posición.

La cadera apoyada naturalmente sobre las cabezas de los fémures, tiene movimientos pendulares hacia adelante y hacia atrás, pero también hacia los costados. La posibilidad de rotación de la cintura es quizá de hasta 300 grados o un poco menos, según la persona. De todas maneras estamos hablando casi de un múltiple direccional ante la sumatoria de la cintura y la

cadera. Esto hace que la zona intermedia actúe como un amortiguador entre el funcionamiento del aparato expresivo y el aparato dramático de la pareja. La cadera debe funcionar como un flotante, como una boya en el agua, con la capacidad de absorber distintos movimientos que se le transmiten desde los pies hasta la parte superior de las piernas. Cuando el fémur sube, la cadera con su condición pendular lo acomoda. Aun en el movimiento de traslación más simple, se produce una compensación pendular de la cadera. Para verlo más claramente, si pudiéramos colgar del coxis una pelotita atada a un hilo, en cuanto nos movamos, la pelotita se traslada de un pie al otro, no viaja en el centro. Por más derecho que caminemos, la cadera se mueve y sin percibirlo compensamos con ella el movimiento de nuestros pies. Por este motivo no se nota en nuestro caminar esa modificación. En pareja, más allá de la compensación individual, se produce una compensación de las dos caderas. Cuando una de las dos va hacia adelante, la otra complementa hacia atrás. Se produce como un efecto de imantación y ambas funcionan como una. Es lo que llamamos "relación compuesta" y no permite que ese movimiento se transmita al aparato superior.

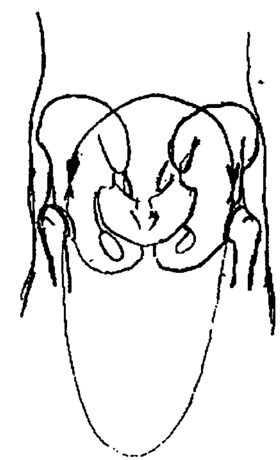
RELACIÓN COMPUESTA
ZONA INTERMEDIA



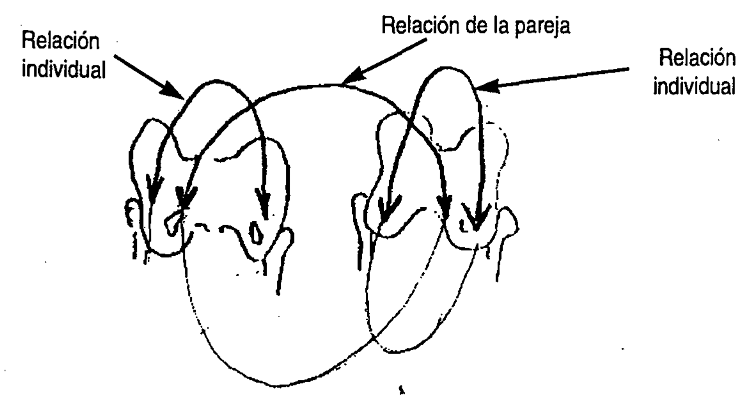
1 y 2 son estados incorrectos de compensación.
3 Estado ideal.

Sería lo mismo que la relación compuesta existente entre nuestras piernas; en la pareja las piernas trabajan igualmente, como si fueran un solo par, como si las piernas de cada uno de los integrantes, fueran equivalentes a una sola.

RELACIÓN COMPUESTA INDIVIDUAL



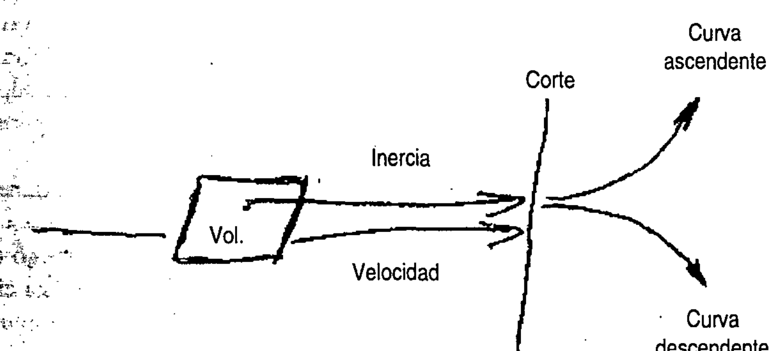
COMBINACIÓN DE RELACIONES COMPUESTAS



Las caderas funcionan siempre como flotantes, manteniendo la estructura física de la pareja en un mismo nivel horizontal. Es la amortiguación de cualquier movimiento realizado por las piernas. La capacidad flotante de la cadera disocia el torso de los pies. Las mecánicas de relación compuesta y de disociación, son quizás uno de los grandes secretos del tango, puesto que son muy difíciles de ser observadas desde el afuera. Sólo la experiencia acumulada en la práctica, nos dará la conciencia real de cada una de las mecánicas que intervienen en la danza.

Además de tener la zona intermedia la posibilidad concreta de pendular y de girar; le debo sumar otra capacidad, que es la de rotación, que si bien no tiene que ver específicamente con la zona intermedia, está relacionada en la mecánica general de la estructura y esto es que puedo rotar en el piso. A la rotación que ejerce el pie sobre el piso le llamamos pivot. El pivot es exactamente rotar o pivotear el pie en el piso sobre un eje, sin trasladar ese pie hacia ninguna dirección. El punto donde se encuentra ese eje es el mismo en donde se descarga el peso del cuerpo y debe estar localizado en nuestros metatarsos, nunca en los calcáreos. Es decir, siempre en la planta del pie nunca en el talón. La definición del pivot nace ante la necesidad de diferenciarlo de la rotación propiamente dicha, que es cuando hablamos de la pareja, el hombre trasladándose alrededor de la mujer o la mujer alrededor del hombre. Y del giro que es cuando hablamos de la figura ejecutada sin la necesaria presencia del pivot o de la rotación. En el pivot toma especial importancia la descarga del peso del cuerpo. Si el peso está descargado en el talón, nuestro equilibrio está colocado atrás, como consecuencia tendré que hacer un movimiento auxiliar para trasladar mi peso hacia adelante y así sí pivotear. Sin embargo al llegar con la punta antes del taco, como ya dejamos establecido, descargo el peso en la media planta, dejándome en posición de rotar sin problema. Ese pivot debe tener un freno, una contención, porque sino seguiría girando. En esta ocasión sí, apoyaré el talón o el taco del calzado sobre el piso. Al apoyar el taco, podré aun rotar sobre mis propias articulaciones. La podré aumentar con la cintura, pero no más, ya no podré pivotear más. Como conclusión podríamos decir que el talón conteniendo el peso del cuerpo bloqueará la capacidad del pivot que tiene el pie. Por lo tanto, lo utilizaremos como freno para detener el giro o el pivot, en el momento deseado de terminar la rotación y comenzar nuevamente la traslación. Apuntaré refiriéndonos a la traslación, aunque lo precisaremos más adelante; que todo volumen trasladándose, tiene una aceleración, una velocidad adquirida por ésta, y una desaceleración, en la descarga de la traslación, o del movimiento en relación a la música. Si desde la quietud paso al movimiento, le imprimo al cuerpo una aceleración. Esa aceleración, ese impulso, lleva en sí una inercia, por lo tanto debo desacelerar para poder tener control de ese volumen. Porque si corto la aceleración de golpe, la inercia que lleva en sí mismo el cuerpo, lo sigue arrastrando. Lo mismo que en un auto. Si piso el freno en un solo intento, el auto clavará las ruedas pero seguirá arrastrado por la inercia, porque la traslación es cortada bruscamente. Deberemos implementar alguna otra técnica para poder contener la inercia. Primero podremos contenerla haciendo que esta fuerza muera en el piso, procurando en el momento del corte flexionar más las piernas. De esta manera provocamos un movimiento descendente que se agrega al de la traslación —curva descendente—. Otra posibilidad sería dejarla perder en el infinito haciendo un movimiento de máxima extensión de nuestras piernas, procurando agregar un movimiento ascendente al de la traslación — curva ascendente—.

ESQUEMA DE INERCIA



Estas técnicas si bien son efectivas, no son muy aconsejables, puesto que reiteradas, cortarían el sentido de flotación que describiremos en el próximo capítulo. Una tercera opción estaría dada en que uno de los integrantes de la pareja, por mecanismos de diseño o desarrollo de la figura, absorba en su cuerpo la inercia del compañero. Para ello deberá hacer con

sus piernas una desaceleración y colocarse de manera tal de poder absorber la inercia con su cuerpo. Esto que acabo de describir es en el caso de un corte brusco, por el contrario, se soluciona con la simple desaceleración de los movimientos que componen el final de la figura. Por lo tanto las piernas también cumplen la función reguladora en el desplazamiento.

¿Cómo regulo mi trayectoria?

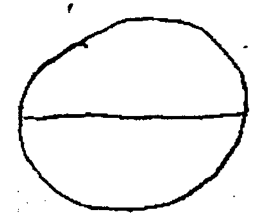
Fundamentalmente con los modificadores directos. En el ángulo interviene el pivot, en la velocidad la aceleración y desaceleración, y en la amplitud, el impulso que se imprime a cada movimiento, generado por el flujo interno.

Ese impulso provocará un esfuerzo que vencerá la resistencia del cuerpo desplazándose en el espacio con el impulso que le imprimamos a cada movimiento, en donde con el flujo interno proponemos un esfuerzo que vence la resistencia del peso, direccionalmente en el espacio.

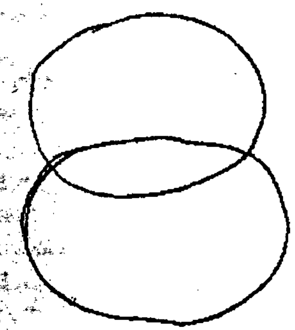
En lo individual la regulación de la danza se realiza desde el impulso interno que es resultado de las causales externas a la pareja (música, espacio, etcétera) y de las internas (el compañero con sus características propias) más el movimiento con la amplitud, la velocidad y el ángulo, bajo el hecho circunstancial que se va dando en la pista a través de la posibilidad espacial. En relación al espacio y habiendo observado que todo está supeditado a él, debemos conocer los espacios que le son propios a la pareja del tango. En principio nos encontramos con el compás de danza.

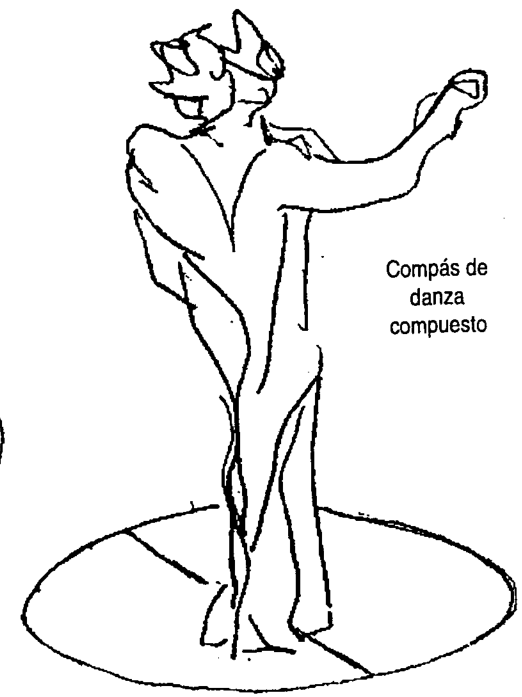
Todas las danzas tienen un compás de danza, ese compás de danza marca una circunferencia en el piso con las piernas, imitando al elemento geométrico del compás. Por ejemplo la danza clásica tiene el mango de ese compás en la pelvis, a partir de allí, con las piernas se trazará una circunferencia en el piso. El bailarín deberá mantenerse dentro de esa circunferencia demarcada. La danza contemporánea lo tiene más arriba, en el plexo solar, por eso sus movimientos son más amplios. Cuanto más arriba está colocado el mango del compás, más grande será el compás de danza. Y en esta danza tanto como en la otra, sus movimientos serán coherentes con sus propios diseños y con la estética espacial con la que son identificadas. Como conclusión diseño y manejo espacial son características a cada danza y ésta se define por sí misma a través del compás de danza y su correcto manejo. En el tango el compás de danza es un compás compuesto por los dos integrantes de la pareja. Media circunferencia la traza el hombre y la otra media circunferencia la traza la mujer.

Compás de danza
del tango



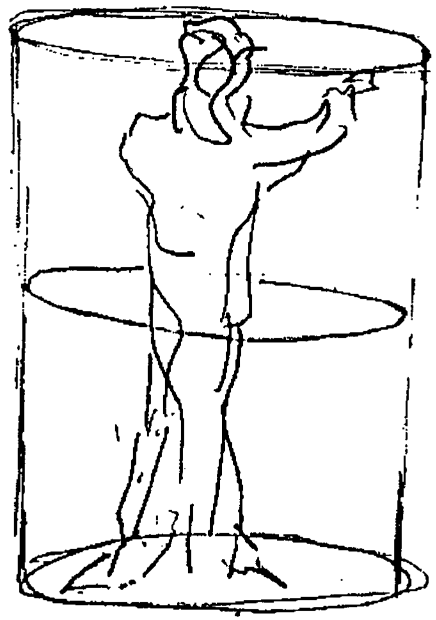
Compás de danza
del vals





Compás de
danza
compuesto

En el vals encontramos dos circunferencias, una completa para el hombre y otra completa para la mujer, y una pequeña, una ínfima parte compartida.



En el tango la circunferencia es una, un sólo compás de danza. A partir de ese compás surge un cilindro de aire, teniendo como base el contorno de esa circunferencia. Ese es el espacio de contención. El techo de ese cilindro, que describiré con más detalle en el aparato dramático, será una circunferencia equivalente al compás, localizado a la altura del más alto de los integrantes de la pareja. La pareja se moverá dentro de este espacio y no fuera. Si se sobrepasa ese espacio, si se sale fuera del compás de danza con alguna parte del cuerpo, brazos, piernas o cabeza de uno de los integrantes, ya no se está dentro de la técnica ni de la estética de ese baile. Evidentemente se ha debido realizar un movimiento que no condice ni es coherente con la danza del Tango, para incurrir en ese error. Por lo tanto podríamos decir que su ejecución es incorrecta.

Pero dado que es una danza de improvisación, no podemos hablar de incorrección, sólo estamos estableciendo las condiciones para bailar mejor.

Ese cilindro cortado por la mitad, me da un espacio superior y uno inferior. El aparato expresivo juega en el inferior y en el superior, el aparato dramático. En el espacio inferior se implementa una mecánica novedosa en lo que hace a danzas de pareja. El tango inaugura una modalidad totalmente revolucionaria y es que el espacio del oponente en la pareja se invade. ¿Se invade? Sí. ¿Qué significa esto? Que el bailarín va a utilizar sus piernas dentro del espacio concreto de las piernas del otro en la pareja, sea hombre o mujer. El tango inaugura la invasión de espacio. Se juega a intervenir, a apoyar en el espacio de danza del otro. Hasta fines del siglo pasado, nadie concebía que alguien se pudiera introducir en el espacio del otro para danzar. Ni en las danzas populares, ni en las danzas escolásticas. Esta invasión es una de las puntas de la verdad de la danza del tango. Hay dos formas de invadir el espacio. Una forma es la invasión del espacio concreto. Se invade el espacio de danza pero no se molesta el recorrido de la pierna del otro. La otra forma de invasión es la invasión del espacio de desarrollo. En este caso intervengo de manera tal de invadir el espacio de la trayectoria de la pierna del otro. En el caso en que incido en la trayectoria, hay técnicas de aviso, para darle al compañero o compañera la sensación de que mi pie está colocado por donde su pierna va a pasar, avisarle que mi pierna está en diagonal, entre mi cuerpo y su pie soporte, o sea al pie que no viaja.

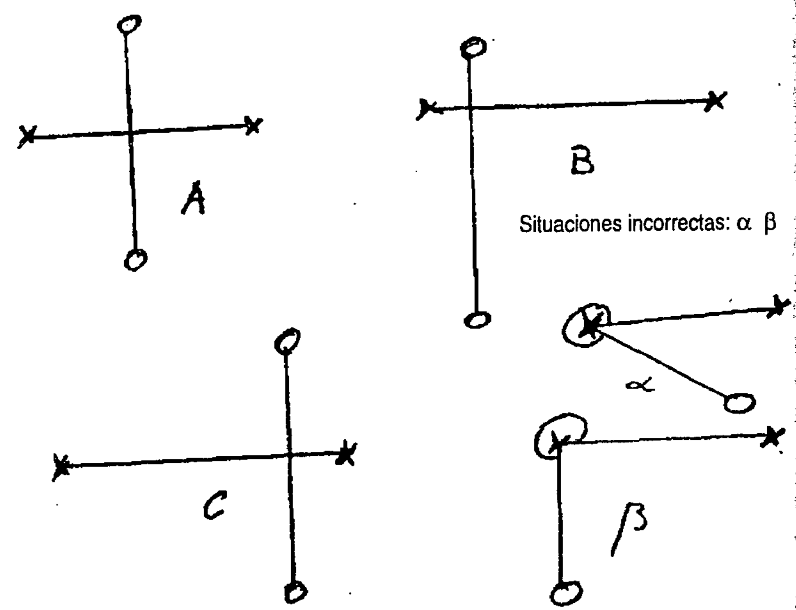
Por lo tanto el pie suyo que viaja, tendrá que elevarse sorteando la pierna que está invadiendo. O sea que podemos dividir la invasión en dos clases, una que invade pero no causa disturbio en el recorrido de las piernas y otra que sí lo causa.

Las invasiones deben ser profundas, sobrepasando la línea que hay entre los dos pies del oponente, tratando de lograr cuatro puntos de sustentación.

PUNTOS DE SUSTENTACIÓN

Situaciones correctas: A, B y C

Situaciones incorrectas: α β



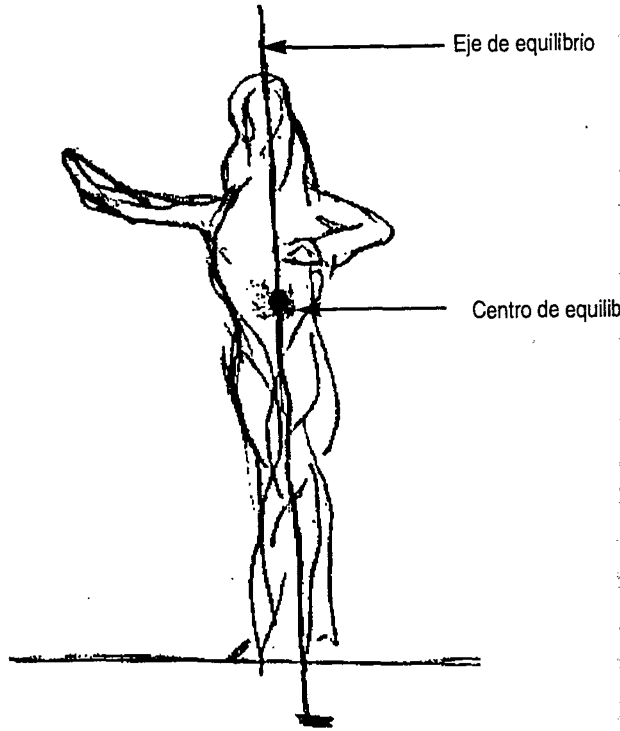
Si no invado lo suficiente y me quedo en la línea que une imaginariamente las dos piernas de mi compañero, voy a contar con tres puntos d sustentación, no cuatro, por lo tanto me va a faltar un punto de apoyo. En e caso de una estructura o un sólido, llamamos equilibrio a esa posición de l estructura que puede quedar espacialmente quieta, sin necesidad de trasladarse para buscar una mayor base.

Por el contrario, sino cuenta con esa sustentación, la estructura o e sólido se desplazará hacia uno de los costados o hacia su frente o haci atrás, para buscar una mayor base para que su volumen esté repartido e forma equitativa para no necesitar seguirse trasladando. Por lo tanto com el tango es una danza de evoluciones curvas y redondas, el otro va a tende a bailar en ese lugar, donde falta ese punto de apoyo. Si hay tres puntos d

apoyo, se llega muy mal parado y con grandes problemas de control del movimiento, debido a que se usan una cantidad de músculos para no caerse; trayendo tensiones extras y una marcada tendencia a desplazarse del compás de danza. Tomando nuestro cuerpo como una estructura sólida, el equilibrio es uno de los principales elementos de la danza. Más aún, toda la danza es hacer cosas en equilibrio. Justamente en no caerse está el alarde del qué baila. La gente se deleita viendo a una pareja de tango, y de algún modo es, porque esas personas están haciendo alarde con su propio equilibrio, dentro del equilibrio mayor, que es el de la estructura general de la pareja. A este juego hay que sumarle las pautas de la manera y todo dentro del estado de creación de la improvisación de la forma. Suele pasar que por falta de control del equilibrio, o por ir en busca de éste, se comienza a no corresponder a la manera, no logrando el diseño en forma acabada. El control del equilibrio es fundamental para cualquier traslación que hagamos, más aún, si ésta se da de a dos en una comunión con características definidas. Desde el principio, el hombre se sintió atraído por el baile, pues éste siempre le ha brindado la posibilidad de mantenerse en equilibrio. Por lo tanto, podemos decir que la danza es comprometer el equilibrio. En sí es una de las leyes fundamentales del Universo, sino los planetas andarían chocando. El equilibrio individual es algo que nos compromete muy íntimamente, más aún, uno de los primeros esfuerzos psicomotores que realizamos desde que nacemos, es caminar. Quizá por esa causa, es que la danza está presente en todas las culturas de la historia universal. Hay una pulsión que lleva al individuo a moverse rítmicamente, reflejándose en este juego las connotaciones socio-culturales. Este proceso natural origina las diferentes danzas.

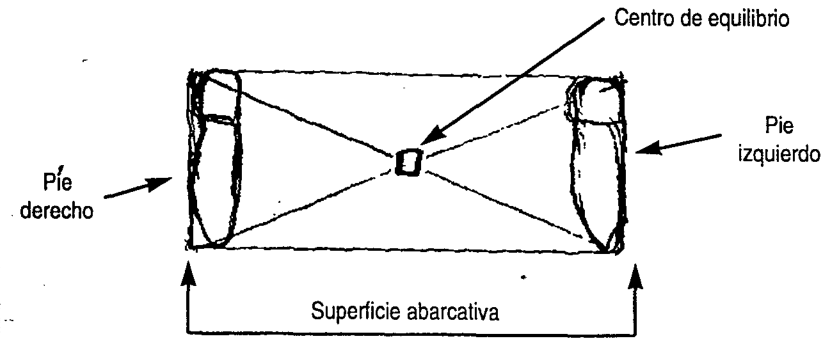
Por otro lado, volviendo al tema del desplazamiento, si ejerzo presiones sobre ese mismo equilibrio que nos sostiene, las piernas se desplazarán. Lo voy a explicar detenidamente. Siempre suele concebirse el equilibrio como un eje o línea perpendicular al plano del piso, que atraviesa nuestro cuerpo por el medio. Esta conciencia es real, en el caso de situaciones estáticas. Pero en movimiento, intervienen otros elementos que procuran que este eje se encuentre en ese estado ideal. Por lo tanto para tener control del equilibrio y poder entender qué es lo que pasa con él dentro de la dinámica de la pareja de Tango, debemos hablar del "centro de equilibrio" que es uno de esos otros elementos en juego. Tenemos un centro de equilibrio, que es una localización física más o menos cinco dedos de la propia mano arriba del ombligo.

EJE Y CENTRO DE EQUILIBRIO



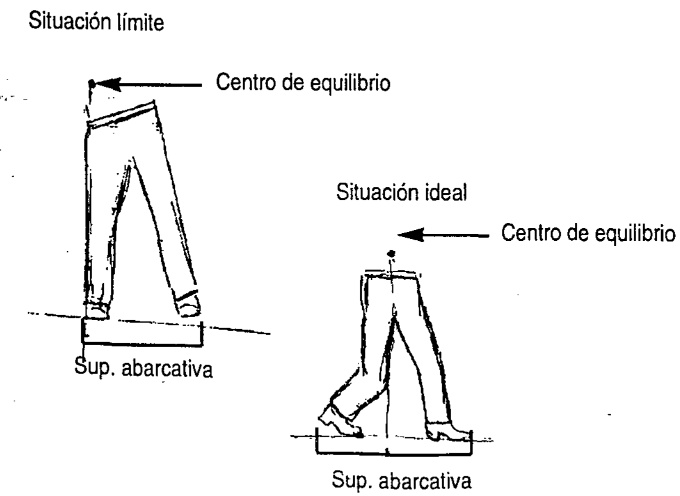
Cada vez que ese centro de equilibrio sale fuera de la superficie abar tiva de los pies, perdemos el equilibrio. Aclaremos que la superficie abar tiva de los pies comprende: la superficie de mi pie izquierdo, más la dist cia que hay hasta mi pie derecho, más la superficie de éste; quedando esta manera un rectángulo al que reconocemos con esa denominación.

SUPERFICIE ABARCATIVA



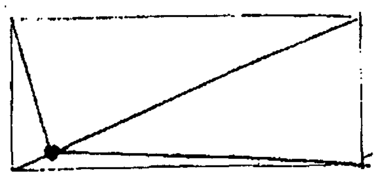
El estado ideal se produce cuando el "centro de equilibrio" se localiza xactamente en la mitad o centro del rectángulo imaginario en el piso.

EL CENTRO DE EQUILIBRIO Y LA SUPERFICIE ABARCATIVA DE LOS PIES

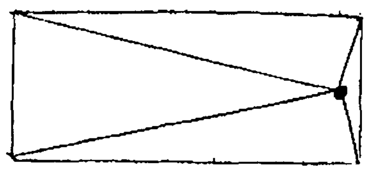


En la medida que se desplaza el centro hacia algún borde comenzamos a tener dificultades con el equilibrio. Y cuando atraviesa los bordes directamente lo perdemos.

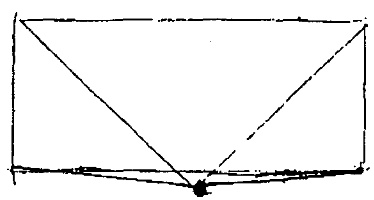
DESPLAZAMIENTO DEL CENTRO DE EQUILIBRIO
Y SU RELACIÓN
CON LA SUPERFICIE ABARCATIVA DE LOS PIES



Desplazamiento del centro: derecha adelante



Desplazamiento del centro: izquierda centro



Desplazamiento del centro fuera de la superficie abarcativa: pérdida del equilibrio

Entonces ¿qué ocurre? Puedo ejercer tensiones o presiones sobre ese centro de equilibrio de manera tal, que se sienta estimulado a desplazarse ante su inminente pérdida.

Es decir que en el momento que llega a los límites de la superficie abarcativa, la mujer instintivamente va a mover sus pies en la dirección donde están ejercidas las tensiones, para colocar nuevamente su centro de equilibrio en el medio de la superficie abarcativa. Vuelvo a provocar tensiones y la mujer moverá el otro pie hasta que su centro de equilibrio quede otra vez en la mitad de la superficie abarcativa.

Esta mecánica es lo que nosotros llamamos comúnmente órdenes, que son ejecutadas por la mujer, y que en realidad es el juego que el hombre hace con el centro de equilibrio de ella.

Entonces, como conclusión, ¿qué debe hacer la mujer para no caerse?

Debe desplazar y controlar su centro de equilibrio hasta colocarlo en la mitad de la superficie abarcativa, o dicho de otro modo, poner su superficie abarcativa de base en la mitad del centro de equilibrio. No hace ni más ni menos que eso en forma instintiva.

A partir de aquí, podemos definir a la orden como el traspaso de datos que estimulan direccionalmente en el espacio al centro de equilibrio; y a la contraorden igualmente, pero con el agregado que son resultado de un movimiento provocado por una orden.

La postura tradicional en este aspecto, es que el estímulo proviene de la mano derecha del hombre, que tomando la iniciativa ejecuta presiones en distintas direcciones en la espalda de la mujer.

Pero como veremos más adelante, no sólo con la presencia de esa mano derecha se pueden provocar estímulos. También se estimula por ausencia de las distintas partes del cuerpo, o se propone traslaciones a través de las piernas entre otras posibilidades.

Asimismo se logra el estímulo con la intención, que provoca tensiones sobre el centro de equilibrio que son de fácil entendimiento por quien sea el receptor de la orden o de la contraorden.

Hablando de los datos que se brindan con las piernas, y teniendo en cuenta la importancia fundamental de la invasión de ellas en el espacio inferior, debo estar consciente permanentemente del pie cuando viaja, pues es normalmente él, el punto máximo de invasión. Si observamos la punta del calzado, es aguda y tiene mayor posibilidad de penetración. Esa penetración es simplemente la invasión del espacio. Si invado bien con la punta tendré menos posibilidades de golpear y tropezar. Será más fácil

entrar más lejos y a cualquier dirección. De aquí la necesidad de bailar e posiciones cerradas y no abiertas. Tengo que saber exactamente dónde v mi pie y cómo va mi pie, y en qué posición del espacio se encuentr Normalmente con el contacto de pies y piernas, el hombre y la mujer se va brindando la orientación general de dirección. Constantemente, cada ve que hay un contacto, se están marcando mutuamente una ruta espacial. Pa poder lograr esos contactos, es imprescindible mantener la tensión articula Al no tenerla, por más que uno busque no encontrará las piernas del otro. S no está en contacto con las piernas no siente nada, por lo tanto no interpre tará qué le dicen, ni podrá transmitir. Lo que sí está muy claro, es que pierna se convierte en un elemento fundamental en lo que hace al concep espacial, en lo que hace a la dirección general del recorrido de la figura, en lo que hace a todo el juego coreográfico.

Hablamos recién de los contactos que avisan al opuesto en la parej que en su espacio de recorrido o en su espacio de danza se halla la pier del opuesto, tanto el hombre a la mujer, y la mujer al hombre. Pero ha otros datos que se brindan por contacto de las piernas o pies, y que no so datos direccionales. Es el caso de las barridas y las sacadas o quites. So dos conceptos distintos, dos maneras de operar completamente distinta Las barridas son presiones constantes que se realizan horizontales al pis Primero se contacta el pie del compañero y luego se traslada el mismo p en un movimiento impuro, o sea, sin descarga del peso del cuerpo. Y que conocemos hoy con el nombre de sacadas, tenía originalmente nombre de quites, de quitar la pierna del lugar mediante una presión. Es técnica tiene dos movimientos en uno, o para decirlo de otra manera d estados de un mismo movimiento. Un movimiento de contacto, tomo co tacto con el pie de la mujer, y después una presión sobre el calzado ella, que es la que saca la pierna. Esa presión debe ser efectuada en for de palanca. Para efectuar palanca, hay que tener un punto de apoyo. punto de apoyo es ese pie sobre el piso. Conclusión, llego, contact apoyo en el piso y hago la palanca. Es muy importante la palanca, porq sino se transforma en contacto y presión solamente; quedando de es manera en una barrida mal realizada o en una sacada mal hecha. Tambi es conveniente recalcar, que si no se realizan los dos estados del mov miento para la sacada, ésta se transforma en un brusco y doloroso pun pié.

Hay sacadas altas que se hacen a nivel del muslo o en la pantorrilla hay sacadas bajas como en el ejemplo citado, que se dan a nivel del pi

Siempre utilizamos las zonas blandas de las piernas para no golpear. El paquete muscular del muslo, normalmente interviene en toda su circunferencia, según sea la figura. Luego el paquete muscular de la pantorrilla, y como ya vimos la superficie cóncava producida por el empeine y la punta del pie. Únicamente en movimientos al ras del suelo, donde el pie no se levanta, puedo utilizar el canto del pie. Por el contrario, arriesgaré el choque con las partes duras de las piernas que provoquen dolor.

Estos avisos se denominan activos, porque el dato es activo, se ejerce una presión constante o una palanca. En cambio los que solamente avisan que mi pierna pasará por allí, son llamados pasivos. Un caso especial serían los ganchos, en donde se dan los avisos activos y pasivos a la vez. Digamos también que esta mecánica, sería la última evolución visible en lo que hace al tango en el tiempo, en donde el hombre y la mujer levantan los pies del piso. Recién a partir de 1950 se ejecutan estos movimientos. Con anterioridad, no existían figuras donde se elevaran los pies del piso. Había excepciones, pero en la generalidad esto no era frecuente. En la ejecución del gancho, hay una pierna que lo ejecuta, que debe observar las siguientes características: 1) El pie debe viajar en la línea de la rodilla, porque sino golpeará al receptor (Parte activa). 2) La rodilla apuntará al piso. 3) El muslo ha de estar cruzado (en cruz) con el muslo receptor (Parte pasiva).

La pierna soporte del que ejecuta el gancho no hará ninguna flexión. La pierna receptora se articulará facilitando la penetración de la pierna que ejecuta el gancho, acción esta que amortiguará las tensiones y vibraciones sobre el eje de equilibrio del receptor. Esta pierna tendrá que estar con el pie cruzado con el soporte del ejecutante.

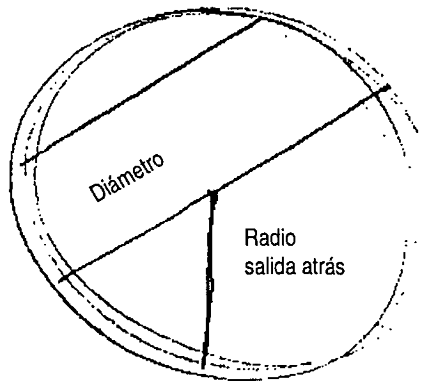
Por último la otra pierna del receptor pivoteará para que las posiciones queden cerradas.

Dijimos que los diseños del tango son curvos, redondos, o redondeados. Las únicas líneas rectas coherentes al tango, son las líneas coherentes a la circunferencia, que en este caso serían las del "compás de danza del tango". Vamos a especificarlas.

Si la circunferencia del tango es la que corresponde al compás trazado desde las rodillas, dentro de ese compás existen líneas rectas coherentes con el tango. ¿Cuáles son esas líneas coherentes? El radio, el diámetro y la cuerda. Son las tres únicas líneas que son propias al tango. La cuerda forma el arco que es un segmento de la circunferencia. El radio es el segmento trazado desde el centro de esa circunferencia hasta el arco, y el diámetro es la línea que pasa por el centro y une dos puntos del arco.

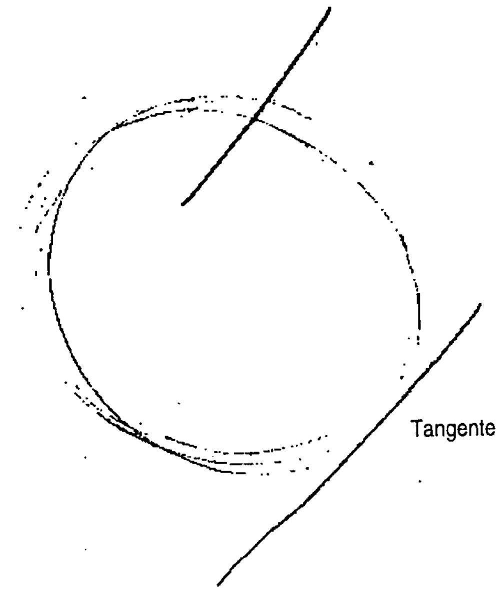
COMPÁS DE DANZA

LÍNEAS RECTAS DEL TANGO



ESTO SÍ

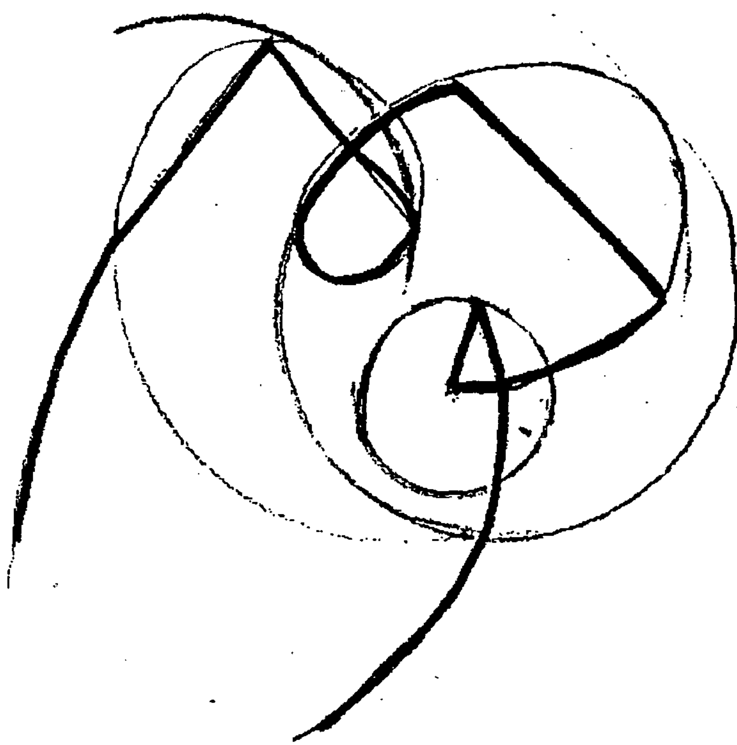
Aquí hay una línea más que pasa tocando un punto de la circunferen que se llama tangente a la circunferencia, Esa línea no es propia del tan le es ajena. Toca un punto de la circunferencia, pero es exterior al com de danza, por lo tanto no le corresponde al tango. También se puede reali con las piernas una línea recta, desde cualquier punto de la superficie círculo, hacia el afuera de la circunferencia. Tampoco le es propia al Tan sería una recta incoherente por lo tanto es un comportamiento impropio la técnica.

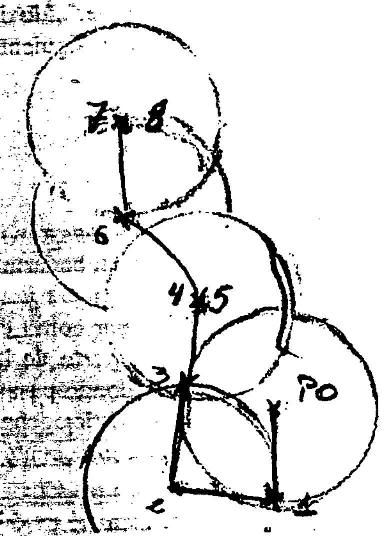


ESTO NO

En la práctica se ve claramente, pues si se baila técnicamente como corresponde, cualquier línea recta que se realice con la pierna es el diámetro, el radio o una cuerda. Si sostenemos que los diseños del Tango son redondos, curvos o redondeados, es fácil reconocer las líneas rectas propias del tango. Observemos el croquis.

ESQUEMA EN IMPROVISACIÓN





PASO BÁSICO CON SALIDA ATRÁS

Si trazo una tangente, me voy de la pareja, me caigo o pierdo el equilibrio. En cuanto hacemos líneas que no son coherentes a la circunferencia, comenzamos a bailar mal. Toda la técnica se desacomoda. Cuando hago líneas que no son coherentes, pierdo toda la técnica del tango. Pierdo el elemento orgánico, le estoy fallando a la redondez del tango. Le estoy fallando a la naturalidad del tango. Si lo siento interiormente, el baile no será recto, será natural, redondo, curvo o redondeado.

El diálogo de esas cuatro piernas tiene que estar dado en un solo idioma, que es el idioma de las posiciones cerradas. Las calidades de expresión se modulan desde la articulación. De acuerdo a cómo yo utilice ese grande, va a ser gomoso, va a tener mucha energía, o será flexible. De acuerdo a cómo descargue el peso del cuerpo en conjunto, de acuerdo a cómo utilice las articulaciones de la cintura hacia el piso, harán que mi grande tenga distintas calidades, o que el rápido o el lento tengan distintas calidades. Con esto quiero decir, que por debajo de los modificadores directos, encontramos otras calidades de movimientos que se recuestan en éstos para poder

ser. Estas calidades son lo rígido o lo flexible; lo definido o lo indefinido d cada movimiento. En el Tango los encontramos agrupados de la siguien manera

Indefinidos y flexibles
Definidos y rígidos

Los primeros nos dan movimientos de felinos y los segundos, mov mientos robóticos y que son utilizados acorde a la personalidad del bailarí

Cuando nos referimos a "compás de danza", insistimos, que para traz una circunferencia en el piso, nuestras rodillas deberían trabajar como mango del compás. Barriendo un cono de base que será soporte de estructura general. Las rodillas son el punto neurálgico por donde pas todas las técnicas que utilizamos para esta danza. Como característica gen ral, tendrán que estar siempre lo más juntas posible, para ser consecuent con la técnica y con la estética del Tango.

CAPÍTULO II

EL APARATO DRAMÁTICO

El espacio superior

Dijimos que la pareja de tango se desenvuelve dentro de un espacio imaginario semejante a un cilindro de aire. También remarquemos que cualquiera que fuese la figura o conexión que realizara debía mantenerse dentro del cilindro de contención que la irá acompañando en la traslación. Si alguna parte del cuerpo perfora ese cilindro de contención imaginario, se estará fallando al concepto estético, a la estética general del tango.

El espacio de contención, no sólo contiene a la pareja, sino que a su vez se encuentra dividido en distintos espacios. Primeramente se denomina espacio de interrelación a la cantidad de espacio que se encuentra entre los dos cuerpos y que cobra un papel fundamental en lo que hace a la imagen de unión de la pareja al desplazarse. De acuerdo a como trate o como maltrate, tanto el espacio de contención, como el de interrelación, voy a estar encuadrado en la estética general del tango.

Por otro lado, también hemos observado que ese cilindro cortado por la mitad demarca un espacio inferior y otro superior. En el espacio superior, de la cintura hacia arriba, encontramos el aparato dramático. El aparato dramático es lo que le da peso, peso actoral al desempeño de esa pareja. Ya los primeros cronistas, los que documentaron el tango en sus orígenes, en la génesis de la danza, observaron algo que está más allá del acto de bailar. Las descripciones están pintando que estos individuos estaban imbuidos en algo más, como poseídos por un tinte especial mientras transcurrían en el espacio. Esas descripciones nos cuentan que los cuerpos tomados, aparentemente no decían nada; no gesticulaban ni tenían expresión alguna. Pero al observarlos con detenimiento, se revelaban una cantidad enorme de relaciones y de sutilezas entre esos dos torsos tomados.

Y aquí llegamos a la otra punta de la verdad. El abrazo. Otro aporte revolucionario que brinda el tango a la danza universal. Inaugura una manera de bailar inexistente antes de él, la danza de abrazo. Dentro de las clasificaciones científicas de las danzas populares de pareja encontramos la posi-

ción germana, donde los torsos se encuentran enfrentados y entrelazad
por los brazos, como en el vals.

PAREJA AUSTROGERMANA

Vals



Luego la posición ibérica, donde también se presentan los tors
enfrentados, pero hay un detalle distinto, pues se produce un contacto vis
ral, abdominal, "panza contra panza", como en el paso doble.

POSTURA IBÉRICA

Paso Doble



Y la posición anglo-americana, que es la postura del "chick to chic
mejilla con mejilla.

POSTURA ANGLOAMERICANA

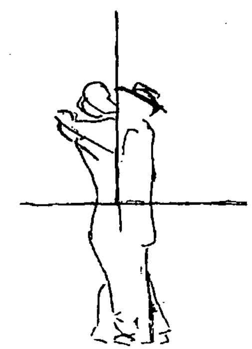
Fox Trod



Posteriormente al tango, aparecieron en distintos países, otras danzas abrazadas. Pero el invento, el gran aporte dancístico, comienza con el tango. Por lo tanto, no debemos perder jamás de vista el abrazo. No sabemos bien si la técnica del tango surgió a consecuencia de que se abrazaron, o si fue al revés. Como hacían todo lo que hacían con las piernas se tuvieron que abrazar. Cualquiera de las dos circunstancias nos revelan que el abrazo es uno de los dos extremos. Y todo el juego articular, el juego de perfecciones articulares que se realizan con las piernas, es la otra punta de la verdad. El espacio superior donde se encuentra el aparato dramático no se invade, se comparte.

EL MANEJO DE LOS ESPACIOS

Espacio superior compartido



Espacio inferior libre

En el momento que invado el espacio que le corresponde al opuesto la pareja, la mujer al hombre, o el hombre a la mujer, comienzan los prob mas técnicos. Toda la estética del tango parte de ese abrazo. En este abr está implícita la interrelación de la pareja. Folklóricamente lo que se tra mite, es que existe una relación entre el hombre y la mujer. El hombre q da órdenes y la mujer que responde a esas órdenes, cosa completame errónea. Lo que se establece es una interrelación y no una relación q implicaría una sola dirección en la comunicación de la pareja. El hom transmisor y la mujer receptora, es decir una línea directa de causa-efec Pero toda persona que baila, entiende que esto no es así.

El concepto de la danza puede caminar por muchos andariveles. decir como concibo el juego dancístico en sí. En principio tenemos q observar, que la danza toda, no es más ni menos que una traslación o u cantidad de movimientos realizados con el cuerpo en tiempo y espac Pero en el tango, además de este espacio de danza que se va creando en medida que se va avanzando; hay dos personas unidas fuertemente en abrazo. Y estas dos personas que están fuertemente unidas en un abra conllevan en sí la unidad de la pareja. Ahora bien, yo puedo concebir e traslación a través de una postura ortodoxa, clasicista, o clasista, concebi desde la idea del monólogo del hombre y el escuchar, el corresponder actitud sumisa de una mujer pasiva; que es la tradicional manera de desc bir la situación. Este es un concepto muy arraigado en la costumbre, en transmisión oral y escrita, pero es incorrecto. Sin embargo es lo que mayoría concibe como tango. De esa disputa, vemos muchas veces q deriva una exacerbación de los roles. ¿Qué significa esto? La definición roles está muy clara, por una cantidad de elementos, hasta los anatómic pero todos sabemos de nuestra propia dualidad interna. Dualidad que e representada, por la parte femenina y masculina que todos llevamos dent Por lo tanto, los integrantes de la pareja van a intentar hacer la demost ción acabada de su rol definido, tratando de exacerbarlo para demostra dejar sentado terminantemente quién es quién.

Esto significa que el hombre tiene tendencia a hacer valer su fuer física, para determinar con exactitud frente a la mujer, que él es el homb Y muchas mujeres descansarán en la actitud pasiva, que es la visión clási de la mujer. Esa es la visión tradicional, pero es el juego equivocado. El q baila bien tango entiende el juego dancístico como un diálogo entre u hombre y una mujer y transforma esta unión de la pareja, no en alguien q manda y alguien que obedece, sino en una comunión de dos pares. Los int

rantes de una pareja son pares y producen lo que yo llamo el estado coloquial. Nosotros hablamos siempre de pareja, pero no concebimos a los integrantes como pares, mejor dicho, la postura tradicional no concibe a los integrantes como pares. Los que interpretan el tango como un monólogo, tienen la idea de los no pares de la pareja. Aunque suene ridículo, el concepto es ese. Los que interpretan a la danza del Tango, como un diálogo, conciben la comunión, la común unión de dos pares en un estado coloquial. Y ven al juego dancístico como un diálogo. Un diálogo igual que el que se produce al hablar. Tango quizás, es esa única otra actividad realmente improvisada, como el habla durante el coloquio. Por eso hablo de monólogo y hablo de diálogo. Cuando estoy dialogando, estoy improvisando. Con los elementos fonéticos que tengo aprendidos, estoy improvisando mis oraciones en función de una contestación o del aporte de un nuevo concepto. Pero no puedo tener frases estructuradas. Porque si preparo la frase "el pan está duro", y la tengo lista para decir, cuando la otra persona me propone "lindo día, ¿eh?", y le contesto "el pan está duro", ya no puedo seguir hablando, porque mi diálogo se transforma en una incoherencia. Igual es la respuesta masculina en algunos pasajes de la danza, no aceptando o mejor dicho no contestando sino con la frase que tiene armada de antemano. Por lo tanto los que dicen que improvisan el orden de las figuras, no aceptando otra posibilidad, e imponen su idea estudiada de memoria, en realidad no están improvisando. Si hacemos un paralelo con el habla, la conversación la voy improvisando, igual que en el tango. No puedo ponerme en la postura de que el pan esté duro. Improvisaré, entenderé esa contestación que era la que yo no tenía pensada que viniera, y estableceré una nueva frase de movimientos. Voy a improvisar, con mi capacidad de transmitir y de recibir, acorde a las circunstancias espaciales que estén dadas, acorde a los impulsos, acorde a la traslación, o acorde al pasaje del peso del cuerpo. Improvisar es ponerse frente a frente con la libertad. Si yo interpreto a la danza como un coloquio, jamás me voy a colocar en la postura de decir "el pan está duro". Es decir, si se me fue la mujer a la derecha, haré movimientos coherentes a esa traslación hacia la derecha. En cambio desde la ortodoxia, la mujer se fue a la derecha, le pego un manotazo y la traigo de vuelta para que me haga un ocho, y me resuelva. Y es tan así que los hombres suelen decir de aquellas mujeres que desobedecen —ésta baila mal—. Aquella mujer que se atreve a hacer un movimiento nuevo, a crear una situación no pensada, a hablar, a intentar un diálogo, a tratar de exponer sus sensaciones de la música, es anulada por el hombre, que se enfrenta al baile parado

desde la postura del monólogo. Todos los hombres cuando se expres acerca del tango, suelen decir que los transporta, que sienten muchísin "esa sensación enorme de sentir el tango". Y a la mujer también le pasa mismo, perciben todo el sentimiento y no lo pueden traducir en creació Lamentablemente no todas cortan con la pasividad de la "obediencia de da", y son pocas las que establecen alguna propuesta como "Aunque no lo dejan hacer lucharé por expresarlo, y buscaré los medios para lograr Es decir, buscaré un hombre para poder bailar". Postura muy distinta decir: "Voy a obedecer todas y cada una de las órdenes que me propong y mi habilidad va a estar dada en saber cumplimentarlas con exactitud calificaré mi danza proporcionalmente y en forma directa con mi actitud sumisión".

La pasividad femenina en los orígenes del tango no hubiera sido po ble, pues a raíz de que la improvisación era pura, el juego de uno solo hubiese resultado.

Por consiguiente podemos suponer que la pasividad de la mujer lle después, con la ortodoxia, bastante tiempo después del prístino decir de en el coloquio de la danza del tango.

En el diálogo hay datos que van y vienen entre los dos. Al hablar u mos una cantidad de códigos de entendimiento. Decimos sí, decimos vení, sentate, levantate, andá, etcétera. Tenemos un montón de movimi tos que son códigos igual que palabras, y no necesitamos hablar. Es expresando montones de cosas con gestos que dicen mucho más que palabras. Sólo hay que concientizarlos. Hacer el traspaso entre la fonéti el sonido y el movimiento. Es trasladar la interpretación de un lado al o es como cambiar la frecuencia de la radio.

Normalmente no se puede conversar cuando el otro no sabe escuch generalmente es el hombre el que no sabe escuchar, acostumbrado al mo logo, a raíz de su visión machista, que es la inseguridad manifiesta de poder accionar en su rol. Si el hombre sabe escuchar es fácil el diálogo. Y la mujer aprende a hablar con movimientos, es más fácil aún, porque mujer a lo que está acostumbrada es a escuchar. Entonces estamos viénd desde los dos ángulos, desde el ángulo de la mujer y desde el ángulo hombre. No hace falta decir que para poder encontrar esta capacidad brindar y recibir datos, hay que tener una correcta postura. Porque si estoy bien colocado, anulo la capacidad de transmitir y recibir. Es lo mis con un aparato. Si compro un televisor espectacular, y no le incorporo antena, no va a funcionar. Tienen que estar todos los elementos. Por o

ado, si quiero transmitir, no me sirve adquirir un televisor que solamente tiene la capacidad de recibir, sino que debo comprar un receptor y un transmisor para las dos funciones. Las mujeres normalmente son televisores, reciben perfecto y tienen una imagen perfecta, pero son televisores. Son incapaces de hacer otra cosa que recibir. El hombre se transforma en el estudio de televisión, que transmite, transmite, y no recibe nada, ni siquiera sabe si son bien entendidos sus datos, pero sigue adelante con la programación. Por lógica consecuencia, para conseguir la doble función transmisión/recepción, los integrantes de la pareja deben tener correctamente establecida la conexión necesaria a tal fin. Logrando así una correcta posición de danza, reconocida como "posición de abrazo". Posición que es inaugurada por el tango y que crea una nueva clasificación dentro de las danzas populares de pareja, que son las danzas de abrazo no conocidas antes de él. Aporte que hace el Tango a la dancística universal. Es fundamental remarcar la magnitud de este hecho creativo. No todos los pueblos han podido avanzar a sus contemporáneos, ni aun en los más triviales elementos de la cultura. Es sumamente importante comprender que el tango crea una nueva manera de bailar, que fue un salto a lo desconocido para su época. A partir de él, se marca un rumbo en la cultura occidental en lo que a danza se refiere. Luego habría que hablar del peso que tiene la danza en una cultura; o hacerse algunas preguntas: ¿Por qué todas las culturas han danzado? ¿Por qué aún en los países más desarrollados, la danza sigue ocupando un lugar de elevado status? ¿Por qué el movimiento rítmico transformado en danza forma parte de los más primarios instintos?

El hecho concreto es que con el tango se inventa una nueva manera de concebir la danza, ya sea desde la postura o desde la nueva relación entre los integrantes de la pareja: Hombre y mujer unidos en la posición de abrazo.

Nos tenemos que preguntar entonces ¿cómo es la postura correcta de abrazo en posición cero? ¿Tenemos otra posición? Digamos que no y discriminemos que la posición cero, es espacial y de relación. Es decir, es la posición previa a desplazarse, pero donde ya se encuentran bailando, porque como el tango es la manera y no la forma, ya en ese instante previo a la traslación en sí, esa pareja está bailando. Ningún buen bailarín arremete con el primer compás, sino que espera hasta que un estímulo lo lleve a moverse, mientras saborea el tango en esos segundos de espera y entabla la relación de los cuerpos con la pareja.

Retornemos entonces a la primer idea. ¿Cómo debe ser el abrazo?

Los torsos se presentan terciados en un ángulo de 45 grados. La mujer se presenta de frente y es el hombre el que provoca el ángulo. Este espacio de interrelación comienza en el piso como señalamos y asciende hasta el techo del cilindro. No debe deformarse bajo ningún sentido, debe permanecer inalterable. Recordemos que el espacio superior se comparte entre los dos, de manera inversa al espacio inferior que se invade. Para no deformar este espacio de interrelación los brazos juegan un papel fundamental, son los conectores principales de este aparato, y forman lo que yo llamo el circuito superior horizontal, que se da a la altura de las cinturas escapulares de la pareja. El brazo izquierdo del hombre colocado en ángulo recto, por el lado abierto de la pareja, con la mano a la altura de los ojos del varón. Pero su codo no ha de sobrepasar la línea de su espalda. Este brazo no se articula, pertenece al movimiento del torso durante la danza. Se utiliza como disparador de datos de recorridos direccionales en el espacio. Hacia dónde voy, pero no qué hago. La mano izquierda del hombre va a contener a la de la mujer cerrando el abrazo. Esa mano izquierda tendrá la misma dirección que el antebrazo, es decir, la articulación de la muñeca no estará quebrada, sino manteniendo la misma dirección. La palma tiende a estar hacia adentro, porque ofrece la superficie más cómoda a la llegada de la mano de la mujer. No se debe tironear de la mano de la dama ni presentarla en forma de bandejita, sino que se la debe cobijar con la suya. Estas dos manos tomadas en un punto del espacio, tendrán una relación especial con los torsos: si corto a la pareja por la mitad (mediatriz del ángulo de 45 grados provocado por la línea de los hombros) estas dos manos estarán del lado del hombre y nunca del de la mujer. El brazo derecho del hombre va por detrás de la espalda de la mujer a la altura del talle. El talle es aproximadamente 5 centímetros por encima de la quinta vértebra lumbar, esa porción de espacio entre los omóplatos y la cintura. Ni más abajo, ni más arriba, porque comenzaremos a ejecutar posiciones de danza incorrectas, con consecuencias indebidas para la relación compuesta, ya tratada. Si el brazo sube a los omóplatos, hará que la mujer en busca de una compensación en su eje de equilibrio, pendule la cadera hacia atrás. Si el brazo baja a la cintura, bloqueará todos los movimientos de rotación de la misma, creando grandes dificultades en todas las figuras articuladas. La mano debe estar apoyada naturalmente, y no "agarrada" del talle, como hacen muchos hombres que visualmente pareciera que están tironeando de la ropa de la mujer, como si estuvieran prendidos de una manija. Asimismo, debe mantenerse en el medio de su espalda y no desplazarse hacia los costados. Esa mano se

apoya en forma horizontal en relación al piso, no son correctas las manos apuntadas hacia abajo ni hacia arriba. Los hombros descansan naturalmente, ni echados hacia adelante ni hacia atrás.

El brazo izquierdo de la mujer toma desde el codo hasta el cuello del hombre. Apoyado así, el brazo tenderá a la curvatura, sin bloquear el codo y sin sobrepasar la línea media, como si del codo salieran líneas imaginarias apuntando al infinito, ni hacia arriba ni hacia abajo, es decir hacia el horizonte. La mano también se encontrará relajada y no crispada ni agarrada con tensión. Muchas veces observamos a las mujeres como si estuvieran "colgadas" del hombre. Este defecto denota una postura forzada, y revela algún problema en el baile que puede tener distintos orígenes, pero que nos dice que esa mujer no se encuentra cómoda en ese tango.

La cabeza de la pareja del tango mantiene un estado armónico y posee una calidad de movimientos que le son propias. Pero fundamentalmente, cada uno de los dos, y el hombre casi con exclusividad, tiene la cabeza colocada en una relación armónica con el torso; es decir, generalmente, la cabeza en el hombre, está exactamente hacia el frente de su torso y clavada en la parte superior del esternón. Y la mujer, en relación a su torso, la tiene mirando de costado hacia su derecha. En ambos casos hacia el lado abierto de la pareja, hacia el lado donde se toman las manos. Aparentemente, todo el mundo entiende que la cabeza del hombre está girada; pero la cabeza no está girada, al estar el cuerpo terciado, está en relación directa con su torso. La cabeza girada es la de la mujer. De cualquier modo hay un estado armónico entre esas cabezas y sus propias estructuras físicas; que es la siguiente: Jamás se mueve independiente del movimiento. ¿Pero qué movimiento? No el movimiento individual, sino el de traslación de la pareja. La cabeza mira el espacio posible de recorrido, está con el movimiento de la pareja. Y tiene la posibilidad de hacer algunos movimientos que son de rotación en sí mismos, pero que nunca sobrepasan el límite del opuesto en la pareja, es decir, jamás miran para el lado cerrado. En las distintas épocas del tango esa posición tuvo sus variantes. En la segunda época, cuando cobró mayor relevancia, se bailaba arqueado. La cabeza era el punto de apoyo, ni antes ni después tuvo la función de punto de apoyo. Esa unión en realidad estaba provocando un arco de medio punto, donde se descargaban todas las tensiones. En las décadas posteriores, en los salones, por influencia europea, la cabeza de la mujer —se lo puede observar claramente en las fotos— miraba hacia el atrás del hombre. También encontramos una posición que en realidad es de escenario, o de exhibición, de bailar cabeza a cabeza soltando las manos.

Pero siempre el que bailó tango, el buen bailarín de tango, tenía la cabeza en una relación armónica con su torso; y estaba marcando la ruta de recorrido. Es interesante observar que hoy día la cabeza, es también un punto de intercomunicación, de relación. Hoy en día la pareja que baila realmente abrazada, tiene un punto de unión en las cabezas, en los parietales.

LOS PARIETALES Y LA LÍNEA DEL MENTÓN



Atención que son los parietales los que se apoyan, y no el hueso frontal. Muchos se equivocan y colocan el hueso frontal, esto es erróneo. En general se provoca esta mala colocación, para poder espiar hacia abajo, hacia las piernas; momento en que se produce el defecto. Entonces remarquemos, lo que se coloca es el parietal. Ese punto de unión, puede llegar a descargar algunas tensiones según la figura o el movimiento que se haga. Hoy en día el arco de medio punto, se ha trasladado a la axila derecha del hombre y la izquierda de la mujer; o sea al lado cerrado de la pareja, logrando el mismo efecto, pero consiguiendo que los dos cuerpos se mantengan erguidos y elegantes al bailar. Igualmente si a ese punto de unión en las cabezas, se le efectúa alguna calidad de presión, se está ante el mismo juego que antiguamente. La diferencia reside, en que al haber bailado arqueada esa pareja, la cabeza era la unión natural del arco de medio punto.

En la mayoría de las danzas, la línea del mentón, la parte recta del maxilar que forma parte de la cabeza, normalmente tiende a estar horizontal al piso proyectada hacia el horizonte. La técnica de las danzas escolásticas

así lo requiere. En el tango no. La línea del mentón está clavada en el esternón y no hacia el horizonte. La idea es que la línea del mentón esté proyectada hacia el cuerpo de la otra persona y no hacia el horizonte.

ARCO DE MEDIO PUNTO



ARCO DE MEDIO PUNTO



Al tener esa actitud, la línea del mentón ya está formando parte de lo gestual del tango. Con el rostro y la cabeza incluida, realizamos un montón de gestos que tienen gran significación, desde lo más mínimo, la aceptación o negación de cualquier circunstancia. Para el hombre del tango, para el ritual del tango, la cabeza estaba colocada con la línea del mentón, hacia el cuerpo de la otra persona; no tendía a moverse en ninguna forma vertical. El único movimiento o gesto posible de hacer, como código bien entendido para poder seguir compartiendo esa pareja, era un movimiento horizontal de esa línea. Cualquier otro gesto podría ser interpretado como deseo de no seguir bailando; por ejemplo, hacia abajo, como un sí de aceptación a alguien que estuviera fuera de la pareja; o como una invitación si era hacia arriba. El bajar la cabeza un poco más, era interpretado como sumisión.

Dentro de los gestos, otro de los elementos fundamentales es la mirada. ¿Cómo es esa mirada? La mirada del tango es una mirada especial, y el porteño al ser el conducto de la expresión tango, tiene una mirada especial. Hay una manera de mirar del hombre del tango y de la mujer del tango. En principio digamos que la regla fundamental, es que no se apunta con la nariz lo que se mira. Se utiliza la rotación de los ojos para observar lo que se desea.

También quedó en el lenguaje popular, que los hombres y mujeres del tango bailaban con los ojos cerrados. Desde mi punto de vista, los que dejaron escritas estas observaciones no bailaron jamás el tango. El hombre para no apuntar con la nariz y en su deseo de tener un correcto desempeño, tendía a mirar hacia el piso, bajando sus ojos. Cualquier persona que lo intente cerrará los párpados. Si estoy sentado en una mesa observando a la gente bailar y la veo con los párpados bajos, pensaré que está con los ojos cerrados y no espiando hacia abajo. O sea que la apreciación de bailar con los ojos cerrados es muy difícil de creer. Además con los ojos cerrados, seguro que me voy a llevar a todo el mundo por delante. Sí, es posible, en aquellas mujeres que descansan mucho en la actividad del hombre, que forman parte de la ortodoxia, aquellas con un cierto estado de sumisión, pueden llegar a cerrar los ojos.

También aquellas, que sintiéndose seguras y contenidas en el abrazo, con una profunda emoción, en el deleite del movimiento, los cierran para un mayor disfrute. De allí que se dijera la expresión de "llevarla dormida",

para calificar al hombre que bailaba Tango correctamente. La mecánica de no apuntar con la nariz al objeto o punto espacial de observación, proviene de un entrenamiento en la lucha con arma blanca. Por otro lado, en el límite entre la violencia y el juego encontramos al famoso "visteo", tan usual a principios de siglo en la población del suburbio, como describiremos más adelante.

Volviendo a la expresión de llevarla dormida, semejante a un bebé, podemos ir sacando algunas conclusiones. Primero, la distancia de los cuerpos que están juntos, igual a como se toma a un niño en brazos. También otro elogio hecho a la pareja en este caso, era decir que eran de "una sola pieza". Segundo, la presencia de la posición de abrazo en la traslación, por más difícil que fuese la ejecución. Convengamos que es muy frecuente observar una correcta posición de abrazo en "posición cero", pero ésta, se pierde en la traslación, fundamentalmente en las figuras articuladas. Tercero, la unión de aquello que está más allá de lo mecánico. Es lo que reconocemos como circuito superior, la presencia concreta de tensiones entre los integrantes de la pareja, que están estableciendo una interrelación fuera de la fuerza muscular.

Digamos pues, que la mujer con su mano derecha hará presión hacia el hombre, que él responderá con la misma intensidad, hasta que juntos oponiéndose, encuentran una relación cero. La mujer con su brazo izquierdo, con el que toma al hombre, hará presión en dirección hacia ella o hacia el centro de la pareja; circunstancia que será correspondida por el hombro derecho del hombre, hasta encontrar otra relación cero. De esta manera, hemos establecido un juego de tensiones armadas en un circuito horizontal al piso, que será el siguiente: Comenzando por la mano derecha de la mujer, que apoya en la mano izquierda del hombre que la está tomando. Continuando por el mismo brazo del hombre a su cintura escapular, pasando luego por allí a la mano izquierda de la mujer que apoya en la misma. Siguiendo por su mismo brazo a su propia cintura escapular, que transmite por su brazo derecho a su mano, iniciándose nuevamente el circuito.

CIRCUITO SUPERIOR
HORIZONTAL



Este circuito superior horizontal, con sus conectores principales, los brazos, no lo debo perder nunca. Para abrazar a la mujer tienen que estar en juego mis brazos. Y esto que recalco no es caprichoso. Debemos darle una importancia primaria a este juego en el espacio superior, a lo que pasa en los torsos, que vuelvo a repetir, es una de las puntas de la verdad del tango.

Más allá de la correcta posición del abrazo y de las tensiones que

corren por ellos, existe la relación de esos dos cuerpos que están inmersos dentro del abrazo; se produce lo que yo denomino el encastre. Mucho más que abrazados, la pareja está encastrada. Aunque visualmente se los vea pegados, no están pegados, están uno dentro del otro.

Es lo mismo que las maderitas del parquet, las miro desde lejos y las veo juntas, una al lado de la otra, sin embargo si las desarmo, veré que una madera tiene una cavidad y la otra una saliente, que encastran una dentro de otra, se mete una dentro de la otra. Ambos cuerpos en sus roles definidos hombre-mujer, están acoplados con la perfección de la naturaleza. A través de abundante documentación, nos llega la certeza de una realidad constante en todos los salones donde inclusive se bailaba, muy entrado el siglo, con los cuerpos pegados. Existían en los bailes unos señores llamados bastoneros, que eran los encargados de anunciar qué danzas se ejecutarían a continuación, en series de cantidad fija. Con cada danza el espacio o la relación de las parejas cambiaba, y era preciso atenerse a esas leyes para su ejecución. Con el tango se libera la necesidad de conocer esta continuidad, pero se mantiene la costumbre del bastonero. El bastonero anunciaba los distintos ritmos pero hacía un agregado, "señores, que haya luz". Frase que significaba que hubiese espacio entre el hombre y la mujer, que se viera luz entre ellos. Esto sucedió en un principio, cuando lo que existía era la técnica, y se bailaban los distintos ritmos con la manera y la forma del tango. Luego se extendió al tango propiamente dicho (Ver Épocas del Tango).

Pero si partimos de la frase que pedía luz, deducimos fácilmente por oposición a esta afirmación suficientemente documentada, que el tango originario era cuerpo a cuerpo. Es decir si se pedía luz era porque la nueva tendencia pedía que no la hubiese. La posición de los torsos en las distintas épocas fue modificándose, pero no nos queda ninguna duda que en su gestación, los cuerpos se encontraban muy pegados.

El hombre ha de trabajar sobre las cavidades que posee el cuerpo de la mujer, sobre esas cavidades colocará su cuerpo. Entre hombre y mujer se produce un calce anatómico, una horma perfecta. El hombre va con su pectoral al seno de la mujer, que es el canal que se encuentra en el medio del busto, sobre el esternón. No necesito estar en contacto, puedo estar separado de ella, incluso lejos, pero estoy íntimamente relacionado. Dentro de todas estas relaciones que venimos describiendo tenemos el molde. El brazo que va por la espalda de la mujer, hace una bisagra en el codo de forma que la mujer entra en el molde. Por lo descripto no debe-

mos olvidar que dentro del abrazo juegan otras relaciones. 1) El circuito superior horizontal 2) El encastre y 3) El molde. El circuito superior horizontal juega como un plato en la parte superior del abrazo. El encastre es la relación de los torsos en este abrazo por debajo del circuito. El molde es la contención que hace el hombre del torso de la mujer y está fuera del circuito, y por debajo de éste.

Por lo tanto el concepto general del abrazo se desplaza por estos tres que son un soporte conceptual y que accionan al unísono. Al hacer el encastre anatómico, el hombre tiene el torso a 45 grados, pero la cadera está enfrentada a la cadera de ella y tiene los pies intercalados con los pies de ella. Con la tensión articular correcta en las rodillas ya siente con exactitud todo el cuerpo de la mujer, le falta sólo mover un poco la cabeza, para sentir cabeza, torso, piernas enteras, la sensación del cuerpo todo. Al colocarse sobre las cavidades, encuentra alternadamente las salientes, por lo tanto aunque se los vea juntos, están en realidad dentro. Giro sobre la cavidad, en el pliegue de su cadera y puedo colocar cualquier paso porque establecí una relación anatómica que me permite bisagrear a la mujer sobre mi tórax con facilidad. Nada es forzado. El encastre es entonces esa relación mayor que el estar juntos, y luego por escala o progresión, puedo tomar distancia para ejecutar algunas figuras o mi compañera puede ponerme distancia, pero las relaciones anatómicas del abrazo han de ser las mismas.

En el encastre hay una conexión más íntima con el cuerpo del otro, donde comienzan a entenderse no sólo desarrollos mecánicos y musculares, sino elementos no materiales como la intención. Podemos transmitir en descargas nerviosas de nuestros músculos muchos "ahora", muchos "así", muchos "por aquí". Una de las maravillas implícitas en el desarrollo del tango como danza, es la sensualidad, es el tener todo el cuerpo despierto, esa famosa frase de Khalil Gibran en "Espuma y arena" "El alma del filósofo habita en su cabeza; el alma del poeta en su corazón; el alma de cantor persiste en su garganta; mas, el alma de la bailarina late en todo su ser". Y el tango quizás es la danza que consuma ese concepto. Uno no puede bailar el tango con la cabeza nada más, ni con el sentimiento nada más, ni con el espíritu nada más, sino que tiene que bailarlo con todo el cuerpo. La sensualidad sería la percepción de todas las sensaciones que llegan a mi mente a través de la totalidad de mis células nerviosas, esparcidas en el cuerpo entero. Nuestra cultura carece hoy de esa despierta sensación. En aquella época, en los orígenes de esta danza, el pueblo debido a

su modo de operar en la vida cotidiana, era mucho más sensual, caminaba mucho más por las sensaciones y no por lo intelectual. Era gente que se expresaba a través de quiénes eran, cómo trabajaban y cómo existían y vivían. Era una danza mucho más sensual y perteneciente a personas más sensuales de lo que somos nosotros. Cierto sector de aquella época, un sector con costumbres foráneas, traídas de usos nobles y hábitats cortesanos; veía en esta actividad sensual, una procacidad inexistente. Y les fue fácil atar esta sensualidad con lo erótico y la sexualidad del prostíbulo. Lo que nunca dijeron y en ningún libro está, que en esos prostíbulos además de tango se bailaban otras cosas, ¿y en esos otros bailes, no veían procacidad? Además convengamos que ninguna danza puede ser procaz o no procaz, la procacidad está en el que mira. La danza no puede ser prostibularia, en todo caso se activa en el prostíbulo como en cualquier otro lado, bajo cualquier otra circunstancia.

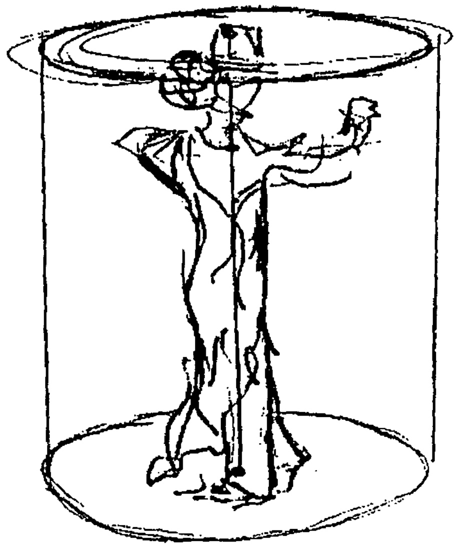
Volviendo al tema del abrazo, después de haber observado la injusta y pesada carga de tango prostibulario que ha llevado esta danza en el tiempo, debemos abordar dos conceptos básicos para manejarnos con una mayor exactitud en el tema del abrazo.

Primero debemos marcar un frente o norte, como pauta de guía en la traslación. La correcta posición de los brazos cerrados en el abrazo es la foto observable como dijimos en la posición cero, vista la pareja de frente, por consecuencia el atrás de la pareja es el anverso del frente. Hasta ahí lo vemos claro. ¿Pero qué sucede cuando esa posición cero se dinamiza? Debemos hablar del desgaste producto de la dinámica, fundamentalmente por no controlar el equilibrio, ni individual, ni de la pareja. Ya el atrás no es el mismo que en la quietud, sino que es el costado hacia el lado que no voy girando. Como consecuencia final mi atrás es mi costado y mi costado es mi atrás.

También podemos formular otra pregunta ¿Cómo hace esa pareja para no deformar el encastre en la danza? ¿Cómo hace para mantenerse en equilibrio sin desgastar su postura? Aunque tengamos un concepto de equilibrio individual, para poder explicarlo, vamos a intentar definir el equilibrio de la pareja ya abrazada. Asemejemos la pareja a un móvil compuesto de dos elementos, pero como una sola masa.

El cilindro que contiene a la pareja tiene como base una circunferencia. Y en su techo tiene otra circunferencia que es igual a la de la base. Si trazamos una línea que una los dos centros de esas circunferencias, el segmento de recta que contiene a estos dos puntos es el eje central.

EJE
CENTRAL



Ese eje central es siempre el eje de la figura y suele ser el eje de equilibrio. A veces no concuerdan uno con el otro. Existe un eje de equilibrio individual y existe un eje de equilibrio de la pareja. Los individuales deben estar generalmente a igual distancia del de la pareja. En el momento en que uno de los dos tome una distancia que duplique al del opuesto, arrastrará al eje de su compañero y al de la pareja; soportando toda la responsabilidad del equilibrio total, y convirtiendo casi en imposible la ejecución de movimiento o de traslación alguna.

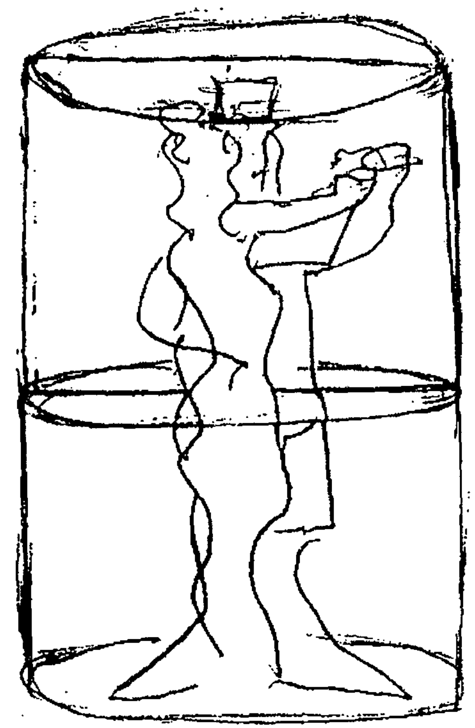
Si controlo y tengo la sensación más o menos certera de la posición del eje que estamos compartiendo, puedo llegar a la sensación de totalidad de mi atrás o del atrás del cilindro. A partir de ello haré la observación visual de donde está el adelante, y sabré por consecuencia que de allí para atrás hay una nisma distancia. Esto me habilita para controlar los espacios, tanto el de contención, como el de interrelación. Por lo tanto trataré en cuanto pueda, de establecer una distancia igualitaria entre mi cuerpo y el otro, sea hombre o mujer. Si esa proporción empieza a ser desigual en forma constante, es porque hemos deformado el espacio de interrelación y hemos perdido el abrazo o la imagen de unidad de la pareja. En referencia a la mecánica y en referencia a otros dos

espacios que habíamos nombrado con anterioridad, el espacio inferior y el superior, debemos observar que aun no deformando el cilindro de contención, podemos estar haciendo invasiones en el espacio superior dentro del cilindro. Recordemos que el espacio superior no se invade, se comparte en proporciones iguales y en el espacio inferior se puede invadir; es decir, que hay un manejo libre, que brinda la posibilidad o no de hacerlo.

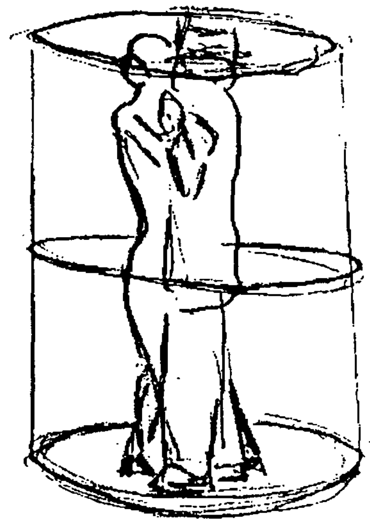
EL MANEJO DE
LOS ESPACIOS

Superior compartido

Inferior libre



EL MANEJO DE LOS ESPACIOS
PAREJA DE PERFIL



Superior compartido

Inferior libre

La invasión del espacio superior es lo que usualmente sucede cuando intentamos observar qué están haciendo las piernas. En el momento de tirar la cabeza hacia adelante para poder ver cómo, y dónde colocarlas, en ese preciso momento, ya estamos haciendo la invasión del espacio del otro. Como consecuencia habrá una compensación de nuestra estructura ósea para no perder el equilibrio, vamos a desplazar nuestra cadera hacia atrás y por lo tanto vamos a deformar el cilindro de contención. Pero aun no existiendo deformación del cilindro de contención o del espacio de contención puedo estar invadiendo el espacio superior. Es más, es muy normal que ocurra. Ahora, como consecuencia de la invasión del espacio superior, nos es forzoso hacer la invasión en el espacio inferior. ¿Por qué? Porque se establecen distancias, y me resulta dificultoso y hasta imposible realizar una correcta invasión. Estamos invirtiendo las funciones. Por lo tanto debemos recalcar, debemos puntualizar la invasión del espacio. El intentar mirar y el colocar nuestro cuerpo haciendo una invasión arriba, hace que perdamos esta puntualización de alarde de la invasión del espacio inferior. Lo peor de todo, es que luego se intenta desde esta mala colocación, abordar figuras, que son netamente de invasión, y que

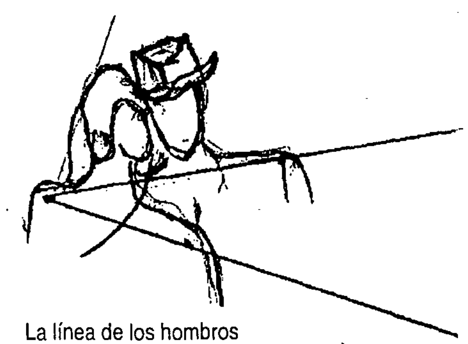
nos van a salir mal o directamente no nos van a salir. Y si logramos realizarlas, es a riesgo de golpearse unos a otros. Para evitarlo y para que las figuras de invasión salgan con movimientos naturales y no con movimientos forzados, con equilibrios armónicos y no con equilibrios tensionados, debemos cuidar la exacta colocación y el exacto manejo de los espacios, tanto superior como inferior. Cuando comienzo a tomar conciencia de la no invasión del espacio superior, me va a salir naturalmente la observación del eje central. Si estoy bailando con una persona a una misma distancia y no la invado, enseguida salta a la vista que el centro es la distancia que hay a mitad de camino entre él y yo. También estoy en disposición de técnicas que me permiten controlar mi postura.

Imaginando que en cada uno de los hombros tenemos un punto, hay una sola recta que contiene a estos dos puntos. A este segmento de recta lo llamamos línea de los hombros. Nosotros sabemos que estas líneas van a estar aproximadamente en una angulación de 45 grados en posición de abrazo, y mientras esté desarrollando figuras espejadas. ¿Qué significan figuras espejadas? Cuando la mujer hace hacia atrás lo que el hombre hace hacia adelante o excepcionalmente en sentido opuesto.



Línea de los hombros

FIGURAS ESPEJADAS

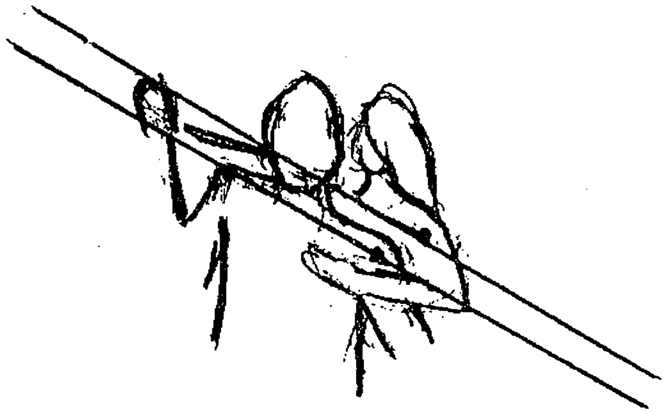


La línea de los hombros
a 45º (aproximados)

Vamos a tener estas dos líneas paralelas en el momento que hacemos figuras articuladas. Por ejemplo cuando la mujer está haciendo ochos y el hombre está quieto, o sea que se realiza una figura articulada cuando los integrantes de la pareja toman distintas direcciones en la ejecución de los movimientos y o velocidades en estos mismos.

PARALELISMO DE
LOS HOMBROS

Figuras articuladas



La mujer también tratará de establecer esta relación, en la medida que la mecánica de la figura que se está desarrollando se lo permita. Si ambos lo intentan, la relación se establece fácilmente porque está a mitad de camino de los dos. Si la mujer empieza a moverse y descansa en que el hombre haga todo, bueno, ya la cosa cambia, es más difícil. El hombre anda corriendo atrás para poner el hombro. También la mujer tiene que acompañar. Hay una tercera posición de estas líneas de los hombros, que son las tres únicas posibles relaciones en lo que hace a la cintura escapular en el tango, que es la posición de 90 grados cuando hacemos la famosa figura de "la parada", la famosa figura de abertura. Se produce entonces una angulación aproximada de 90 grados.

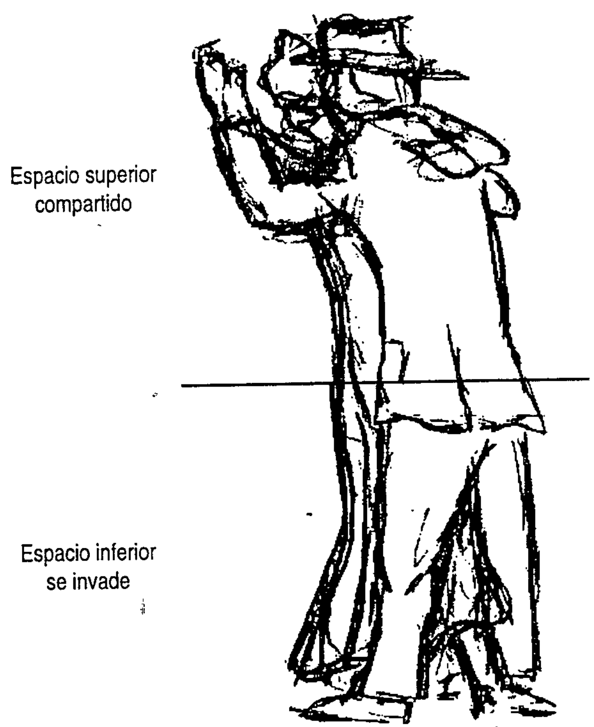
La línea de los hombros a 90º (aproximados)
LA PARADA



Además de no invadir arriba, para poder tener la sensación de la línea del eje de figura, vamos a tratar siempre de tener los torsos correctamente angulados, en función de la figura que estoy haciendo. Cuando la mujer cobra una velocidad o un recorrido completamente distinto al mío, significa que estoy en figuras articuladas, por lo tanto, los hombros tienen que colocarse paralelos. Cuando la mujer va copiando hacia atrás lo que yo hago hacia adelante, los hombros tienen que estar a 45 grados. Por lógica consecuencia si estoy controlando la línea de los hombros, me va a costar mucho invadir. Y si estoy controlando la línea de los hombros, voy a tener con el compañero una misma distancia siempre. Por lo tanto es sumamente importante que hagamos todo junto, porque una técnica apoya a la otra. Si tengo asentados estos conceptos puedo autocontrolarme y autocorregirme. En la traslación hay una dinámica de desgaste de toda la estructura, de todas las posiciones y de todas las relaciones. Teniendo estas pautas, enseguida puedo volver a colocarme.

Entonces queda claro que la primera línea que trazamos es ese eje central que cae a tierra, y que debemos jugarlo en la no invasión de la cintura hacia arriba y sí, en la invasión del juego expresivo de las piernas. Ya hemos visto qué sucede cuando uno de los integrantes de la pareja se aleja del eje central, veamos qué ocurre en sentido inverso.

Cuando me acerco, por una ley natural de la pareja que está unida, empiezan a producirse tensiones en el eje de equilibrio de la mujer, para poder compensar mi acercamiento. Igual sucedería a la inversa. Si la mujer se acerca, comienzo a tener tensiones en mi cintura y en mis piernas, para poder compensar las tensiones que ella está ejerciendo sobre el eje central del cilindro de contención. ¿Cómo contrarresto las tensiones que se producen naturalmente en la danza?



En principio digamos que hay dos clases de tensiones: las primeras son perpendiculares al piso, y las segundas debido al juego son horizontales al mismo. El tango propone algunas localizaciones que tienden a contrarrestar o a anular estas tensiones perpendiculares (ascendentes, descendentes) y horizontales. Como hemos visto las tensiones horizontales son descargadas por un mecanismo que reproduce un arco de medio punto donde se autoanulan, o son descargadas en forma directa hacia abajo, para ser absorbidas por la zona intermedia. Aquí es donde cobra importancia la rotación de la cintura buscándo contener estas tensiones. Hablemos ahora de las perpendiculares.

La zona intermedia que ya citamòs es la porción comprendida por la cintura y la cadera. Es el espacio donde se divide la parte superior de la parte inferior. Con la capacidad pendular de la cadera y el juego rotativo de la cintura, tenemos casi un múltiple direccional, una articulación casi completa, pues nos faltarían unos grados de rotación en la espalda para completar el giro. Esta zona intermedia tiene una doble función. En principio, disociar lo que pasa abajo de lo que ocurre arriba, es decir lo que sucede abajo en las piernas, que no se traslade hacia el aparato superior y que la inmovilidad de arriba no lo haga hacia abajo. Y en segundo término, este juego articular, funciona amortiguando el traspaso de tensiones entre los dos aparatos. O sea que no sólo está relacionando el juego y el no juego, sino que está amortiguando tensiones ascendentes que suben por el eje desde las piernas y que están actuando sobre el eje de equilibrio. También esta zona intermedia está haciendo descarga de otras tensiones que también actúan sobre el eje de equilibrio y que provienen principalmente de la descarga del peso del cuerpo; del gran volumen de los torsos unidos en el abrazo. Recordemos la tensión articular que funciona como una doble posibilidad de amortiguar estas tensiones descendentes. Añadiré que contamos con cinco centímetros aproximados, algunos más, algunos menos, de pendulación hacia los laterales en la cadera. Puedo levantar hasta cinco centímetros mi pie del piso sin que se me mueva el cuerpo, de acuerdo a como pendule la cadera. Por lo tanto arrastraré al fémur y así sucesivamente hasta la punta de los pies. Ese movimiento es el que no debe ser observado, como si la cadera estuviese encapsulada dentro de la estructura del tronco. Con esta zona articular, anulamos todas las tensiones perpendiculares, por eso se produce la disociación, absorbiendo la mayor cantidad de tensiones del eje de equilibrio. Pero fundamentalmente va a dar la libertad necesaria a las piernas para la realización de las distintas

figuras. Si juego bien con la zona intermedia, voy a crear siempre un espacio para la realización de la figura de la mujer. Y si la mujer maneja correctamente la cadera y la cintura, va a permitir la entrada y salida del hombre en espacios que realmente no existían o que de no ser provocados, el hombre se vería privado de ejecutar una cantidad de figuras. Este proceso de dar lugar para que el otro pueda efectuar las figuras, es lo que yo denomino "economía de espacio". Por la posición de abrazo muchas veces se produce la imposibilidad de tomar una dirección propuesta, porque lo impide el cuerpo del otro. En ese momento se articulan partes del cuerpo, especialmente las piernas, de manera tal de provocar ciertos huecos, ciertas cavidades por donde sí pueda pasar el otro. Hay dos tipos de economía de espacio. Las ascendentes cuando utilizamos la cadera en su función pendular y las horizontales cuando se gira sobre la cintura para dar lugar al compañero, como por ejemplo en el ocho, donde se da espacio a la mujer rotando el torso. Toda esta movilidad, toda esta rotación y todo este juego pendular de la cadera está encapsulado dentro del tronco, no debe verse hacia afuera, si se ve hacia el afuera estoy rumbeando, estoy bailando como en algunas otras danzas afroamericanas. Recordemos que en el tango la cadera es el punto de apoyo y lo que se mueve es el pie, no como en aquellas danzas donde lo que se mueve es la cadera, como disparo del movimiento. Refiriéndonos a la cadera diremos que la posición en el tango es de descanso en pie, como sentado sobre las piernas con la columna bien recta, paralela al eje de equilibrio; que parezca que lo único que se está moviendo son las piernas. Si una pareja está bien tomada, bien consolidada, si tiene la concepción de la unidad, hay como una entrega del eje individual para crear ese nuevo eje central, que no es el eje de equilibrio personal. Ya sólo mirándolo desde esa óptica, nos damos cuenta que en la estructura de la pareja hay una "relación compuesta". La relación compuesta se verifica en los mecanismos y en las acciones que cada uno de los integrantes de la pareja realiza. Por lo tanto, cualquier mala colocación o cualquier elemento que descompense tensiones o imprima tensiones sobre el eje de equilibrio de la pareja, va a ser instintivamente contrarrestado por el otro, provocando otra mala colocación, pero en oposición a la que inició la relación —causa/efecto—. Es casi imposible poder mantener un correcto manejo del cuerpo, si se está bailando con alguien que tiene una mala colocación, debido a que tendrá que compensar tensiones. Otra manera de solucionar este defecto sería tomar la suficiente distancia como para que desaparezca el eje de equilibrio central y que cada uno se maneje

con su eje individual, pero así se perdería la posición de abrazo. Ahora la pregunta es ¿Estamos bailando tango si no mantenemos la posición de danza de abrazo? La respuesta es no, estaríamos haciendo algunos movimientos que le pertenecen, pero desde alguna otra relación de pareja que no le es propia al tango.

La utilización de nuestro cuerpo en el baile del tango ha de ser natural, la cabeza ha de estar en la mitad de nuestros hombros, los hombros con el tórax arriba de la cadera, la cadera arriba de las piernas, y las piernas arriba de los pies. Parece simple, pero no suele verse. Normalmente por querer ir al alarde técnico hay una incorrecta utilización, una sofisticada utilización del cuerpo; y como secuela de la desarmoniosa utilización de los distintos segmentos de nuestro físico, pasamos tensiones al compañero. Si utilizo mal mi cuerpo, estoy transportando tensiones al eje de equilibrio de la pareja, que son compensadas por mi compañero que debe sustituir mi mala ubicación. Resulta que yo uso mal mi cuerpo, pero el que se ve mal es el otro. Es muy claro por ejemplo cuando uno ve bailar una mujer con la cola hacia afuera. Uno dice —que mal que baila, que horrible—, pero hay que ver cómo la está tomando el hombre, porque posiblemente con esa cadera está compensando un montón de tensiones. O esos hombres que bailan con la cabeza hacia atrás, que provocan el comentario —mirá que mal se para, no es elegante—, hay que ver con quién está bailando, hay que ver si con esa cabeza tirada para atrás, con su columna hacia atrás, cuántos kilos tensión está distendiendo. En estos dos casos lo que está complicando aún más la relación compuesta, es que el tango tiene mucho de oculto, de solapado; en el sentido de que al estar encastrados uno dentro del otro, muchas veces no se ve lo que está originando el problema. Por otro lado diremos que siempre se tiende a robar el eje de equilibrio, es prácticamente instintivo sacarle el eje de equilibrio al otro para sentirnos seguros. Justamente lo que no se sabe es que robar el eje de equilibrio de la pareja, tiene consecuencias mayores. Porque la otra parte, compensará después, esa relación compuesta. Para bailar esta danza hay que vencer esa tendencia y entregar tensiones de nuestro eje de equilibrio para formar un eje nuevo. Para bailar armoniosamente y trasladarse en el espacio de manera tal de que esto sea un diálogo y un juego de a dos y no una lucha de a dos, debo entregar una parte de mi eje de equilibrio. ¿Cómo evito los problemas dentro de la relación compuesta? En principio teniendo una correcta postura. Si no la tengo, voy a terminar bailando cualquier danza menos el tango, por más que haga las figuras del tango.

El intento entonces es tratar de entender nuestro cuerpo, utilizarlo correctamente, y a partir de allí evitar transportar tensiones al otro. Si tengo una relación lógica en todos los segmentos de mi cuerpo, y uso la fórmula de no invadir arriba e invadir abajo, voy a estar siempre bien parado y no voy a transmitir tensiones.

Por otra parte, si me salgo del compás de danza además de las tensiones normales por ejecución de la figura, agrego unas nuevas, que son las tensiones que podemos llamar de afore, de salirme del foro correcto, del espacio correcto para esta danza. O sea, agrego tensiones en la base. Es decir que al apoyarme en una superficie abarcativa de los pies mayor a la correspondiente al compás de danza, agrego tensiones sobre el eje de equilibrio.

Si logramos comprender que en el tango se desarrollan los dos cuerpos prácticamente unidos, con la concepción de la pareja, podemos aprehender rápidamente cuán importante es transmitir el uno hacia el otro los datos suficientes, como para percibir con exactitud que es lo que está pasando. Estos datos circulan horizontalmente por el circuito superior y en forma vertical por el circuito ascendente, que ya detallaremos. A partir de aquí podemos empezar a calcular cómo están las dos personas, las dos estructuras que forman el uno, la pareja. Todo el juego, tanto en la ortodoxia como en la improvisación, no es ni más ni menos que el traspaso de una cantidad de códigos, que se establecen del hombre a la mujer y de la mujer al hombre. Podríamos decir que en esa interrelación existe una transmisión y una obtención de datos o de códigos, los cuales sirven para el movimiento posterior. Normalmente la ortodoxia establece que la transmisión la hace el hombre, y la mujer hace la obtención del dato. Es el concepto de la ortodoxia, el hombre transmite, la mujer obedece, obtiene datos nada más. Esa es la imagen que tiene el común de la gente sobre el Tango Danza, pero que no coincide de ninguna manera con sus orígenes, donde hombre y mujer poseían una actitud activa y creativa en el baile. La ortodoxia o el clasicismo es bastante posterior en el tiempo; aunque convengamos que dejó su marca lo suficientemente fuerte como para poder ser tal como es; es decir la ortodoxia.

Las circunstancias socioculturales han variado entonces; para llegar a la improvisación hay que manejarse desde el clasicismo. Primero para tener las pautas de contención cultural, pues hoy en día es muy distinto que en el origen. Basado en ese clasicismo que dejó el tiempo, yo intento explicar la manera. Este es un punto clave para poder entender el tango; no es hacer

mucho, sino es hacer lo que se debe hacer, como se debe hacer y en el momento que se debe hacer.

Entonces vamos a hablar desde la ortodoxia: El hombre imagina, piensa o siente, transmite el dato, la mujer lo obtiene y lo ejecuta, el hombre vuelve a pensar, sentir o imaginar, pasa el dato y la mujer lo ejecuta. Esa es la imagen que tiene la ortodoxia, o la mayoría de las personas sobre la danza del tango.

También se interpreta masivamente, que es la mano derecha del hombre que está tomando a la mujer por la espalda, la que da la orden, pero en realidad no es así. Esa mano dice "cuándo" y "cómo", no indica que, ese "qué" está resumido en una cantidad de datos que vienen por distintas vías. Entonces llegamos a la conclusión que en la danza no se dirige de una sola forma, sino que se hace una sumatoria de distintas técnicas. La sumatoria de las distintas técnicas da como resultado el dirigir en la danza desde la ortodoxia; y no es únicamente esa mano que va por la espalda. Entre algunas otras posibilidades, son las piernas las que aportan datos, son las intenciones, es el estímulo del centro de equilibrio realizado por cualquier vía lo que produce el entendimiento, En un mayor estado evolutivo de perfeccionamiento del juego de las sensaciones, en un libre estado de creación, en la improvisación, es donde podemos decir que la dirección total de la danza está compartida. Si estamos improvisando, la ejecución de cada uno de los movimientos o la ejecución de cada serie de movimientos, parte constantemente de mí y del otro. En la improvisación están los dos asumiendo el mismo rol. La iniciativa corre por cuenta de los dos. Ahora bien, como hemos visto hay diferentes técnicas para hacer el traspaso del dato. Pero digamos que desde la ortodoxia o desde la improvisación, existen dos componentes que juegan en la transmisión y recepción de datos. Un componente interno y un componente externo en cada una de las dos personas. El componente interno es todo lo que está pasando desde la recepción de los estímulos que vienen del otro, hasta la respuesta. Dentro de los procesos internos tenemos la imagen neutra y el estado consciente. La imagen neutra es la visualización que yo hago de la pareja toda, como si la viera de afuera. Pero no la veo desde afuera porque soy yo el que está bailando, o sea que es la imagen interna de cómo yo creo que se ve desde afuera. A partir de ella voy imaginando las posibilidades futuras en la continuidad de movimientos (tiempo) y también voy regulando, autocorrigiendo mi situación en relación al opuesto en la pareja (espacio).

El estado consciente se forma con las sensaciones de todo mi cuerpo que llegan a mi mente y me dan una conciencia global de lo que ocurre con él. Asimismo en relación al opuesto, más la suma de los dos estados conscientes. Puedo basar mi desempeño tanto en la imagen neutra, como en el estado consciente, pero lo ideal es hacer una sumatoria de los dos, para poder ejecutar con mayor control cada uno de mis movimientos.

Los procesos externos serían los movimientos que hacemos hacia el afuera. A partir de esta concepción comienza la respuesta nerviosa que generará el flujo que condicionará mis movimientos. Cuanta mayor cantidad de datos aporte la interrelación, más exacta va a ser la imagen neutra y el estado consciente. Aquí haré un apartado; para los que ya bailan la imagen neutra es siempre en dos dimensiones, y para peor esas dos dimensiones están puestas al revés, porque aquellos que bailan han trabajado mucho con el espejo, y lo que imaginan está nada más que en dos dimensiones y puesta al revés. Pero el tango además del alto y el ancho tiene la profundidad y se agrega entonces una complicación más que es poner mi imagen neutra en tres dimensiones y todavía darla vuelta. Por lo tanto es necesario armar una imagen interna en tres dimensiones y al derecho. Ya mencioné en el capítulo sobre el aparato expresivo los procesos externos que están en juego, cuando traté de explicar que lo que en realidad nosotros llamamos órdenes no es ni más ni menos que conmover el centro de equilibrio del hombre o de la mujer, aportarle estímulos, para que el otro reaccione de manera tal de no perder su eje de equilibrio individual. Las órdenes son tensiones sobre este eje y no deben ser compulsivas, deben ser presiones constantes. Una presión compulsiva es violenta, no se presta a un entendimiento y por el contrario una presión constante sí. Si las presiones son compulsivas puedo correr el riesgo de trasladar ese centro de equilibrio de manera tal que cruce el límite de la superficie abarcativa de los pies y la mujer tienda a caerse. Por lo tanto se tomará del hombre a fin de controlar su equilibrio y luego moverá la pierna provocando más problemas, pues el torso y las piernas no van juntos.

En cambio si hago una presión constante, una presión suave, la mujer interpretará la dirección y la velocidad de esa presión, consecuentemente trasladará primero el pie para luego colocar el centro de equilibrio en la mitad de la superficie abarcativa. O sea que lo que hay que evitar, es que primero se traslade el centro de equilibrio y después venga el pie. El límite es no romper el orden natural.

Podemos dar datos con los brazos, podemos dar datos con las piernas,

con el cuerpo, con la intención, con la cabeza, podemos darlos como contraórdenes. ¿Qué quieren decir cada una de estas opciones? Son las diferentes posibilidades que tenemos y no es esa única mano que va por la espalda. Empezaremos con los brazos. Comenzamos con los brazos porque es la estructura base de la ortodoxia y porque como ya dijimos los brazos son los conectores principales. Ya con sólo pensar que el tango es una danza de abrazo, en la palabra abrazo está implícita la palabra brazo. Los brazos trabajan como circuitos y son los que generan las órdenes a simple vista. Una vez ejecutada la posición funcionan como unidad, actúan en bloque, no articulados, porque la articulación amortigua la transmisión del dato. Esto es fundamental. El brazo y la mano que va por la espalda es la derecha y como señalamos es la que determina cuándo y cómo, cuándo ha de iniciar la traslación y cómo ha de realizarla, más rápido, más lento, con mayor amplitud, con menor amplitud, con mayor ángulo o con menor ángulo. Pero recordemos que esa mano no está estableciendo en realidad ni la ejecución del movimiento, ni está estableciendo la dirección de la figura como totalidad. También hay que cuidar cómo se utiliza. La tendencia general es usar mucho los dedos y los dedos incomodan, hay que tener cuidado porque los dedos tienden a producir cierta sensación de penetración punzante, que lastima. Preferentemente hay que pedir que sea con la palma o con los dedos apoyados en la espalda de la mujer, no con los dedos puestos de punta sobre la espalda de la mujer. Además de lastimar, los dedos en punta tienden a dar órdenes compulsivas. La palma por el contrario tiende a cobijar, tiende a contener y tiende a dar una presión constante. Esto en cuanto a la mano derecha del hombre. La mano izquierda del hombre, que ha tomado la mano derecha de la mujer en el espacio, tampoco da órdenes articulando. Cuando articula la muñeca hace doler a la mujer, o por lo menos digamos que la incomoda. Tampoco ha de articular ni el codo, ni el hombro, porque es fundamentalmente antiestético. Era muy común nombrar a quienes hacían este movimiento "remeros", pues estos movimientos se asemejan mucho a los que se efectúan con los remos. Otro aspecto que no debemos perder de vista es la contención que la mujer recibe del hombre en ese abrazo. Es el estado de cobijar, el estado de seguridad que se debe transmitir a la mujer para que empiece a dominar su temor al ciego, su temor a apoyar los pies hacia atrás, que es muy difícil de vencer porque corre en contra de los instintos. El temor de ir apoyando los pies donde no ve. Para lograr que la mujer venza ese temor a poner los pies donde no está viendo y a retroceder —que en el noventa por ciento de la traslación la mujer lo hace—, hay que

procurar que esa horma, que ese encastre sea seguro para ella. Es casi psicológico el contener a la mujer en el abrazo. El hombre le transmite la seguridad de llevarla galantemente por caminos seguros.

No es lo mismo tomarla que contenerla. Si la mujer no está contenida, está más preocupada donde va a poner los pies que en la interpretación de la orden. Está más preocupada en dominar ese temor, que en hacer una obtención de los datos, que llevan al entendimiento del juego propuesto y que va desde la particularidad hasta la generalidad en tiempo y espacio.

Con el cuerpo nosotros damos direcciones de recorrido así como hacemos con las piernas. Más allá que genere una figura, estamos dando el dato direccional general donde se va a ejecutar la figura, el espacio donde se va a realizar la figura. Es decir, con el cuerpo yo estoy ejecutando algunas presiones en el espacio superior, que terminan siendo un dato direccional. Aquí hay que tener mucho cuidado que la presión no se transforme en invasión. Trabajar mucho con el cuerpo implica romper el peligroso límite de la invasión del espacio. La presión está, pero no invade. A menudo el cuerpo también interviene deteniendo, como en los bloqueos, las cuerpeadas o los frenos. A su vez debemos recordar que existe la posibilidad de traspasar datos al oponente en la pareja, mediante las ausencias de nuestro cuerpo. Es decir, que habiendo provocado un vacío dentro del cilindro de contención con el cuerpo, será ocupado instintivamente por el opuesto, debido a que recibirá este estímulo como propuesta concreta de recorrido.

Otra manera de dar códigos o datos, es la capacidad opcional en las órdenes, en el tiempo y en el espacio. O sea, según la posición donde estén colocados mis pies o según el lugar de mi viaje en que me encuentre, puedo hacer una cantidad de figuras, por lo tanto descarto todas las demás opciones. Estar atento a las opciones de movimiento posibles, termina siendo una orden interna, una orden subjetiva. La capacidad opcional acorde a donde esté colocado, me elimina una cantidad de movimientos imposibles de arriesgar en esa circunstancia. No en todas las posiciones están implícitas todas las posibilidades. El conocer las oportunidades que tenemos en cada uno de los movimientos, nos hace ir manejando con una cantidad menor de opciones. A partir de aquí, comenzamos a entender al tango como una danza de opciones, que es justamente saber qué posibilidades tengo. Empiezo a jugar con un mazo de 40 barajas, no con un mazo de 5.000 barajas.

La mujer que baila bien el tango, escapa del estado pasivo y sumiso, de aceptar sólo lo propuesto por el hombre. Tiene la oportunidad de entrar

en un estado activo, desde donde le comunica a él su decisión de juego y de propuesta, a través de lo que determinaremos de aquí en más, la contraorden. Aun dentro de la ortodoxia, puede expresarse a través de la opción de tiempo y espacio, calificando el diseño propuesto por el hombre, o sea la utilización concreta de los modificadores directos. Las contraórdenes son los datos que vienen de la mujer cuando el hombre da la orden. Muchas veces o la mayoría de las veces, el hombre se cree que recibe el dato de la mujer y a su finalización hace tal cosa, o tal otra, pero ese dato a veces modifica su decisión final. A menudo la continuidad de la danza está sujeta a esta respuesta. Entonces ¿quién es el que dio la orden? La mujer. Si lo asemejáramos a una imagen, diríamos que es como observar una ola desde la playa (la mujer), u observarla desde un barco (el hombre). El que la mira desde la playa ve la ola que llega y cuando se va, en cambio el que está en el barco timoneando, ve sólo las olas que van. Pero no se da cuenta que la ola es porque viene la contraola, la rompiente se ejecuta por la contraola.

Diríamos, es no saber si el primer dato se lo da él, porque en cuanto se toma por primera vez con la mujer, él recibe el dato y a partir de éste comienza a concebir su primer recorrido. Quien baila, sabe que nunca se sabe qué es lo que se va a hacer antes de tomarse con la mujer y observar las circunstancias. Cualquier cambio produce una respuesta distinta, aun para iniciar la danza. Es como el artista y su obra. El escultor no es escultor si no tiene su estatua hecha. Por lo tanto, la estatua le es tan importante al escultor como el escultor a la estatua. Y entre ellos hay un lazo de comunión. En el trozo de mármol están contenidas todas las formas, que contienen a todas las estatuas, sólo hay que sacar las estatuas que no sirven para quedarse con la que sí se busca. El artista sin ese mármol no le da vida a nada.

Alejándonos de estas imágenes y retomando el tema de la contraorden, nos adentraremos ahora en cómo se produce.

Por el circuito vertical ascendente vienen subiendo y bajando circularmente y en forma vertical impulsos y sensaciones del hombre a la mujer y de la mujer al hombre. La cercanía de las piernas, implementada desde la tensión articular y más allá de la cercanía de los torsos, cierran el circuito desde que doy la orden como totalidad, hasta su ejecución, o sea que por mis piernas suben los datos, que abren la oportunidad de una segunda orden modificada en cada situación, según como esa mujer ejecutó la primera orden en amplitud, tiempo y en angulación

CIRCUITO VERTICAL ASCENDENTE



También puede ocurrir que la mujer no entienda correctamente los datos aportados en ese primer estímulo y que realice un movimiento no esperado por el hombre. Aclaremos que no siempre es que la mujer no entiende, sino por el contrario, es muy común que los datos que aporta el hombre no sean suficientes o sean borrosos y por esa confusión nazcan inevitables dudas en la mujer. La cercanía de las piernas como cierre del circuito, permite que el hombre entienda la amplitud, la velocidad y la angulación del primer dato correcto o incorrecto.

Me gustaría reiterar aquí, porque hace al tema y con la intención de recalcar, puesto que no es para nada de mi agrado, denominar al traspaso de datos del hombre a la mujer con el término de "orden".

Sí, entiendo que así lo marca la tradición oral y escrita en lo que a Tango Danza se refiere, pero lo que me niego a aceptar es la excusa de utilizar el significado del vocablo para hacer de esta danza un acto de dominación, que nada tiene que ver con el baile.

Sería ideal que en vez de mandar y ordenar, el hombre guiara galantemente a la mujer en el tiempo y el espacio, buscando el juego de a dos. Es decir que procurara la contención del macho y no la represión dominante del machista virtuoso. El que comprende que en los pares se pueden jugar distintos roles sin por eso ser más, o menos, baila otro tango, el sublime, el bienintencionado, el que creó el pueblo más humilde, el que dio origen a una nueva y aún irrepetible danza.

"La Orden", fue creada en la época en que se plasma el clasicismo y no antes. En los primeros documentos escritos no aparece el término.

"Ordenar" es la actitud de los menos aptos para la creación, de los poco amplios, o poco diestros en este arte de elaborar el coloquio de la pareja. A mi entender el mejor término para denominarla sería "código de entendimiento".

Los estímulos que conmueven al centro de equilibrio o al eje de equilibrio más allá de la mecánica, a lo que no podemos catalogar como "trabajo" lo llamamos intención. Con la intención igualmente podemos marcar rumbos direccionales. Por ejemplo, para la salida atrás, hago la intención que me voy a ir para atrás, quizás en mi cuerpo no esté, pero en mi cabeza sí. Sólo con la intención, y ya es suficiente, pues con sólo pensarlo, cambia en mí hasta el tono muscular. Hacia el costado lo mismo. Asimismo antes de cada una de las órdenes que se dan con las piernas, con los brazos, con el cuerpo, con lo que fuere, está dada la intención del dato. La intención se transforma en un elemento casi fundamental, mientras que los otros datos, son las facetas secundarias del hacer, como el "cuándo" y "cómo". Es lo que se ve en el ocho. El que no sabe mucho usa la famosa mano derecha en la espalda de la mujer como elemento de presencia, e intenta decir todo. En realidad el trabajo correcto, es que la intención esté brindando a la mujer el dato de que se va a realizar el ocho, y la mano dice "cuándo" y "cómo". En el caso de la orden brindada por intención, se produce una economía de espacio, porque el dato está directamente dado hacia ella. O sea; retiro el torso, produzco lo que yo llamo una ausencia y la mujer viene sola como expliqué con anterioridad.

Cuando el encastre es correcto, cualquier movimiento de intención es interpretado por la otra parte por compensación del circuito, tanto sea por presencia de alguna parte de mi cuerpo dando los datos, o por ausencia. Si está bien ejecutado el circuito de tensiones superior, por presencia o por ausencia, hay una correcta interpretación del recorrido deseado.

El punto de unión de las cabezas también da órdenes, de acuerdo a las presiones o ausencias que provoca.

Dentro de los modismos idiomáticos que dejó el tango como ya hemos visto, encontramos el que dice que el hombre llevaba a la mujer como dormida. Aunque esta expresión se utilizaba para denotar que en esa pareja existía una gran comunión y que ese hombre bailaba muy bien, también nos vincula con otra imagen del tango y es que la pareja se desplazaba por la pista como flotando, en una sola línea de desplazamiento. El punto común en las crónicas de viajes y libros dejados por los que se acercaron a observar el tango en sus orígenes, es la descripción de las parejas bailando como si flotaran. Uno de los componentes fundamentales de la manera del tango, es justamente la flotación, la traslación horizontal al piso del volumen general de la pareja. La flotación es la capacidad que tiene la pareja bailando tango, de desplazarse en el espacio manteniendo todo el aparato dramático en un modo espacial estable. Es la habilidad física concreta de transcurrir en el espacio, sin dar la imagen y sin que se vislumbre hacia afuera la fuerza de gravedad ejecutada sobre nuestros cuerpos. Según utilice mi cuerpo, voy a brindar hacia el afuera esa sensación de flotar, como si no tuviera peso, creando la ilusión que el gran volumen del cuerpo, es decir el torso, no posee peso. Cada uno de los integrantes de la pareja debe sentirlo primero en lo individual, para luego trasladar esa sensación a la pareja. Si yo personalmente tengo la sensación de flotación, pero la mujer con la que estoy bailando se clava en el piso cada paso que da, va a romper todo lo que pude haber logrado. Va a quebrar la flotación de la pareja. Recordemos que cada cosa que haga mal será compensada en la relación compuesta.

Para que sea correctamente ejecutado, existe una mecánica especifica hacia el afuera y una mecánica concreta para el adentro. ¿Por qué es tan importante la mecánica hacia el afuera? Al ser el tango una danza de alarde tan evidentemente competitiva, funciona socialmente en forma desdoblada. Es el que mira, el juez que dictamina quién es el que lo hace bien, quién es el mejor. Es precisamente por este motivo, su desdoblamiento dentro de la mecánica general de la danza.

De hecho, esto ha producido la autocensura de bailarlo. Con el tango, es normal que si no se sabe bailar bien, ni siquiera se lo intente. Aunque luego la misma persona, con otros ritmos musicales, se anime y haga el ridículo bailando muy mal. Para mí queda claro que no fue la incapacidad para manejar su cuerpo lo que hizo que el hombre se negara a bailar el tango, sino que proviene de otra causa externa a él mismo.

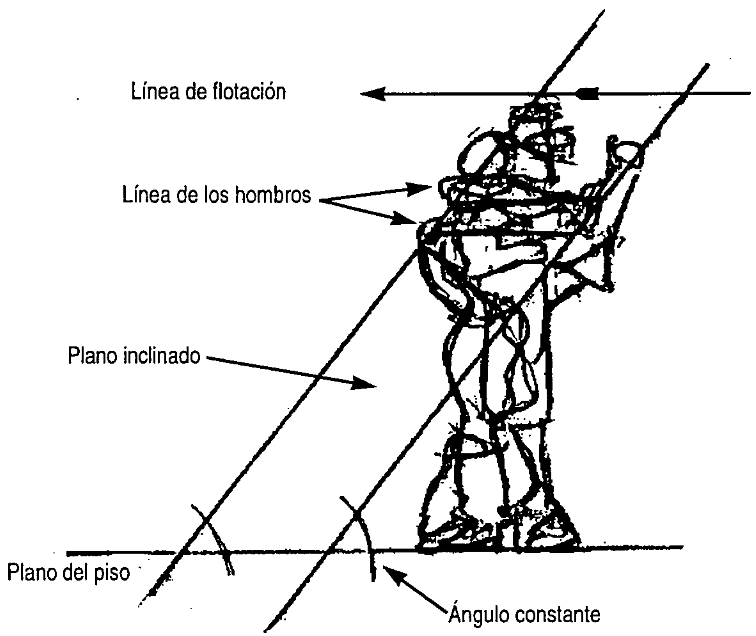
En todas las danzas están implícitos en el que baila el goce y el placer de bailar. En cambio en el tango, el goce está en el que baila, quedando el placer de observación en aquél que mira. Por otro lado existe el riesgo que al ser una danza de improvisación, se utilicen gestos o actitudes impropias desdibujando así la manera del Tango, no siendo el caso de la forma, que sí puede ser modificada.

A partir de estas deducciones llegamos a la conclusión que el que establece el control social del aparato expresivo, no es el que baila, sino el que observa, juez y señor, quien tiene la capacidad de determinar, que es el Tango, siendo quien pacta las reglas de juego.

Por supuesto que todos funcionamos como jueces cuando no bailamos.

Retomando el tema de la flotación, hay toda una mecánica para que la flotación no esté tan sólo para el adentro sino que se vea hacia el afuera. Se le está brindando al que mira una serie de técnicas, de posturas y de recursos, para que tenga el placer de observar los cuerpos que se desplazan, aparentando que la fuerza de gravedad no ejerce una presión sobre ellos. Por supuesto que habría que incluir el alarde de la manera, el virtuosismo y muchos otros elementos que también hacen a la danza. Esta aclaración no invalida decir que la flotación es fundamental para lograr adecuadamente la manera del Tango.

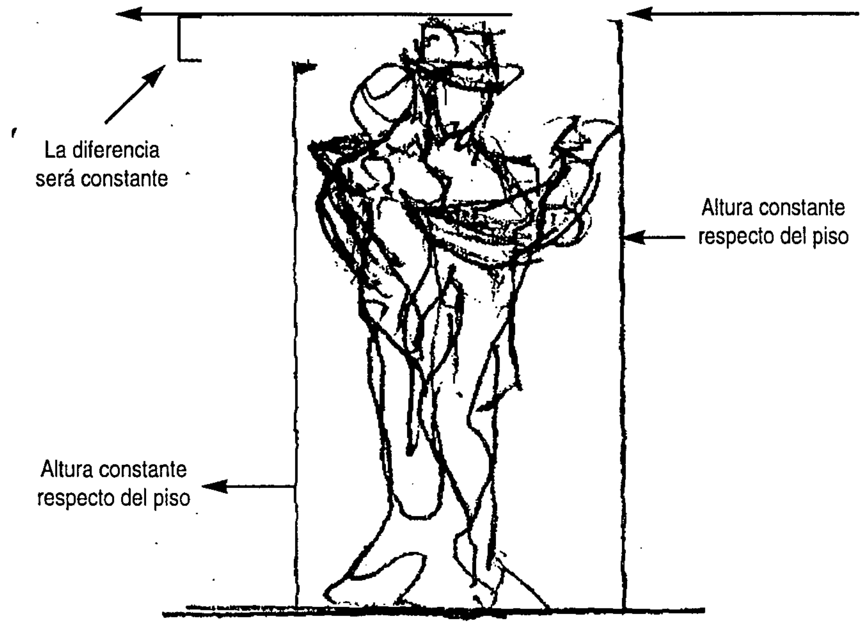
Nosotros ya sabemos que todas las articulaciones desde la cintura hacia las piernas, deben encontrarse en tensión articular. Si están funcionando correctamente como fuelles o amortiguadores, estabilizan la traslación horizontal del espacio superior, y me permiten establecer la flotación bien parado sobre mis soportes. También ya reconocemos la línea de los hombros. Así como sabemos que una sola línea contiene dos puntos, un sólo plano puede contener dos líneas paralelas. El plano que contiene a los dos segmentos de nuestros respectivos hombros en su prolongación, va a formar un ángulo con el plano del piso. Si estoy bailando con una mujer más baja que yo, el plano que contiene a mi línea de los hombros con la línea de los hombros de la mujer, va a formar un ángulo a espaldas de ella.



Ese ángulo ha de ser constante a través de toda la danza. En el caso que la mujer sea de mi altura, el plano ha de ser horizontal al piso. Será horizontal durante toda la danza. Y si bailo con una mujer más alta que yo, el ángulo estará a mis espaldas.

Lo fundamental es recordar: que ángulo a espaldas de la mujer, ángulo a espaldas del hombre o un plano horizontal al piso, han de ser constantes a través de todo el baile.

Otra manera de estar trabajando hacia el afuera es mantener la constante interrelación de las alturas físicas de la pareja, es decir, si le saco a la mujer diez centímetros de altura, voy a tener que mantener exactamente esa diferencia de altura a través de toda la danza.



Por lo tanto la diferencia de altura o su igualdad, han de ser constantes. Por tradición, el hombre tiende siempre a bailar con mujeres más bajas, no queriendo decir que no se puedan dar otras circunstancias.

Si por necesidad de traslación o ejecución de algún movimiento, la mujer baja, también yo bajaré acompañándola para que la relación de altura sea la misma. Desde lo individual, debo mantener mi cabeza en una constante relación de altura con respecto al piso, a través de toda la danza. Hasta aquí hemos descripto el "para afuera". Veamos entonces que es lo que sucede en "el adentro" y cómo cada uno desde su individualidad, aporta a la pareja para lograr el sentido de flotación. En principio recalcaremos la necesidad de transportar el cuerpo en forma horizontal, donde interviene la voluntad de querer hacerlo, de esa única forma y no de otra. Una vez amortiguadas todas las tensiones sobre el eje de equilibrio y efectuada correcta-

mente la disociación de la estructura física, comenzamos a integrar la idea de desplazarnos lo más libre y suave posible por el espacio. El pasaje del peso del cuerpo debe darse en forma gradual. Para no golpear, en la misma medida y proporción que una pierna lo está tomando, la otra pierna lo va abandonando. Al golpear, se produce un acento coreográfico, es decir, nos bajamos, y al bajarnos se pierde el sentido de flotación. Tampoco debemos realizar cúspides coreográficas, o sea, subir sobre la línea horizontal que tenemos como techo, equivalente al techo del cilindro de contención y que habremos establecido en la posición cero. Generalmente las cúspides se realizan en algún alarde, o cuando se va pegando "saltitos".

Si vengo flotando armoniosamente con el otro cuerpo, hombre o mujer, empieza a desaparecer la fuerza.

Las técnicas que estoy describiendo, las características que estoy abordando en estas páginas, que voy tratando de explicarles, es nada más y nada menos que para que internalicen el concepto de la manera del tango. Al estudiar profundamente qué es la manera llegamos a la conclusión que para lograrla, debemos poseer una técnica, y debemos saber controlar el cuerpo de un determinado modo. Utilizar las piernas en una forma especial, interrelacionar el físico de los bailarines en la pareja, desplazarlos por el espacio en equilibrio. Todo esto conformaría la técnica.

Pero aun haciendo todas las técnicas bien, aun ejecutándolas correctamente con todos los detalles, poniendo los brazos bien, con el sentido de flotación logrado, etcétera, no nos da la manera, falta algo. ¿Qué nos falta? Nos falta el carácter de la danza, participar del símbolo y del ritual en la ceremonia del Tango y nos falta algo primordial, nos falta el sentimiento de la danza. En el sentimiento o en la interpretación que brindamos con nuestra personalidad en esta dinámica, lograremos completar la manera. ¿Cómo? Lo veremos juntos en los capítulos que siguen.

Por lo tanto, podemos decir que

$$\text{MANERA} = \frac{\text{TÉCNICA + SENTIMIENTO}}{\text{CARÁCTER DE LA DANZA}}$$

Capítulo III

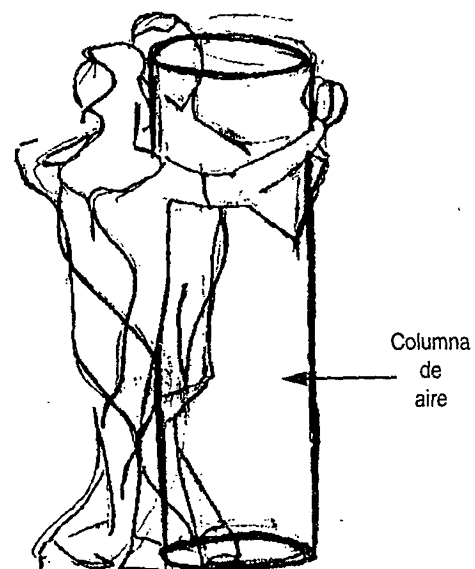
EL TERCER VOLUMEN

El tercer volumen, además de ser el título de éste capítulo, es un hecho real que transforma la concepción estética del tango, y lo convierte en mucho más que una simple dinámica con características especiales.

El tercer volumen se percibe en la detenida observación de cualquier pareja de tango. En principio lo describiré físicamente, para luego intentar desgranar algunas ideas de la calidad de su esencia.

La pareja en posición de abrazo, en posición cero, ha comenzado a dramatizar una relación repartida espacialmente en tres volúmenes iguales, que se dan en el espacio superior, es decir de la cintura hacia arriba y que llamaremos justamente por estas características, espacio dramático. El cilindro de contención está conformado por: el volumen que ocupa el cuerpo de la mujer, más el volumen que ocupa el cuerpo del hombre y un volumen más, que es equivalente al de otra persona y que está delimitado por el arco conformado por los brazos (izquierdo del hombre y derecho de la mujer) donde se toman las manos. Muy por el contrario a lo que se piensa comúnmente, en el tango hay un juego de tres, no de dos. El planteo es desde el juego de tres. Tres volúmenes que se trasladan en el espacio a través del tiempo.

EL TERCER VOLUMEN

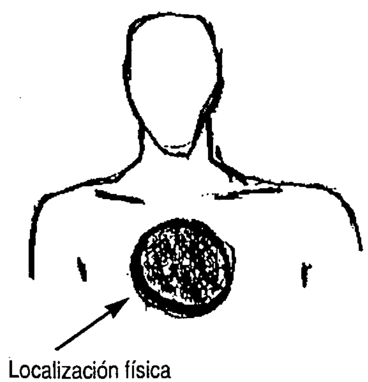


Volvamos a describir la visión ortodoxa como causa y efecto, el hombre manda y la mujer obedece. Nosotros hemos descripto una relación de tres estadios, el hombre propone, la mujer ejecuta a partir de sí misma y hace la propuesta hacia el hombre. Estamos ante una trilogía. En el manejo espacial estamos nuevamente ante una trilogía. No son dos, sino que son tres los volúmenes a manejar.

Por lo tanto podemos reafirmar que siempre hay un triángulo en el tango. Esta pareja bailando está viviendo su drama existencial. Este drama del tango está dado en que siempre hay tres bailando, nunca dos. Como hemos visto entre este hombre y esta mujer hay un tercero. ¿Quién es? No lo sabemos. Pero podemos intentar corporizarlo. Muchas veces yo digo en broma que ese tercer volumen es la viejita. Pero no sé si es tan en broma. No en vano en muchas letras de tango está presente esa tercer persona configurada en la madre, la famosa viejita de todos los tangos. En este encastre de la pareja, se vuelve a vivenciar el estar dentro del cuerpo de otra persona. La única experiencia donde esto ya se ha vivido es con la madre. Es la única posibilidad que tuvimos todos de estar dentro de otra persona, y que no nos pasa por el conciente, nos pasa por las sensaciones, por la memoria de la sensación. Esa memoria de sensaciones nos hace encontrar el embeleso al bailar el tango bien danzado. Podemos calcular, que si esta hipótesis es cierta, cada persona se expresa en esta mecánica a través de su imagen materna. Y a través del opuesto que es su imagen paterna. El primer avatar de la vida es desprenderse de la madre, y evidentemente en toda gestación está la mano de Dios. No hay nada más fantástico, en el sentido de la palabra como fantasía, de entender la gestación. Uno siente la presencia de Dios, sobre todo del lado del hombre, la mujer lo toma más naturalmente. A su vez sabemos que gran parte de nuestra personalidad está muy influida por nuestras relaciones primigenias. Por lo tanto en el momento que uno necesita definir su rol, empiezan a jugar todos estos valores que son los que nos gestaron, y que son los que gestaron de alguna manera nuestra capacidad o incapacidad de actuar con el rol correcto. También podría ser que ese tercero no fuese la madre, sino la otra, la mina. Puede ser que sea otro hombre y no una mujer. Un amante quizá. Tal vez no sea una persona, sino las circunstancias de la vida, o quizás es la proyección del ideal que difiere de la realidad. También podemos imaginar que es una representación concreta de la relación de dos, que jamás es de esta manera. Todos sabemos de nuestra propia dualidad que se relaciona con la del otro; por lo tanto es un juego de tres cruzados que está proyectado en ese tercer volumen. Lo que si conocemos con certeza, es que ese tercero está presente,

que el hombre lo enfrenta, lo encara, lo tiene enfrente, y la mujer lo comparte, lo lleva de costado. Esta trilogía dramática no la posee ninguna otra danza. Se están manejando tres volúmenes, el volumen del hombre, el volumen de la mujer, y este tercer volumen que comparte constantemente la danza con la pareja. Ninguno de los dos quiere perderlo, y todo lo que hagan con él va a cambiar lo que esa pareja diga. Si lo minimizan, si lo hacen chiquito, pierden carácter dramático. Si la pareja se enfrenta, lo aplastan, están ignorando a ese tercero, no les importa, no lo participan en nada, lo sacaron de la pareja perdiendo el dramatismo necesario para lograr una correcta manera del Tango. Si lo agrandan demasiado, éste que es el drama, es más grande que los que bailan, por lo tanto la pareja pierde importancia. Se los ha tragado. Observamos entonces que a través de toda la danza el bailarín hace uso de una cantidad de símbolos psicológicos. Al bailar el tango, tiene la oportunidad de encontrarse consigo mismo. Pero sólo lo logrará al tomar contacto con sus sensaciones. A través del contacto con su sensibilidad, comenzará a utilizar ciertos símbolos psicológicos que se expresarán en su físico. Es muy difícil que los encontremos en otras danzas, porque espacialmente las otras danzas son completamente individuales. Al tener dominio de sus sensaciones, el bailarín de tango se presenta de una manera segura, orgullosa, porque comienza a saber realmente quién es. Él recibe múltiples sensaciones, algunas muy sutiles, que le suben a la mente desde la punta de los pies, a través de todo su cuerpo, provocándole la exacta percepción de su yo, donde está plasmada la perfección de su rol dentro de una disciplina física de movimientos calificados. El proceso interno completo se exterioriza en una zona exacta del cuerpo, que refleja estos estados. En el centro del pecho, sobre el esternón, hay una localización que denominaremos "centro de personalidad". Cada uno, frente a determinadas vivencias, actúa o se expresa de acuerdo a la colocación que le imprima a ese centro de personalidad. El primer gesto de temor que hacemos es esconderlo. No sólo el ser humano, sino también los animales. Inversamente al sentirse seguros, o para expresar una seguridad que quizás internamente no sea tan verdadera, lo levantan,

CENTRO DE PERSONALIDAD



como los gallos de lucha por ejemplo. También lo vemos en los soldados sacando pecho, o en el juego de los pibes para pechear, para torearse entre ellos, el gesto de —¿qué te pasa?— remarcado con el pechito. Ninguno se anima a largar una trompada, pero se envalentonan así, se amagan así. De acuerdo a cómo yo trabaje con este centro de personalidad voy a estar muy seguro, menos seguro, o directamente inseguro de mí mismo. De esta época nos llega la famosa frase de "arrugar". Arrugar era arrugar el lengue. El hombre de tango utilizaba normalmente ropa oscura y sobre la ropa un pañuelo blanco, el famoso lengue, para resaltar aún más el centro de personalidad. Los argentinos tenemos como sinónimo de la palabra miedo, el "arrugar", pues cuando el hombre tenía miedo arrugaba el lengue, lo escondía, de allí la derivación del término. En general el tanguero no se permitía la inseguridad, pues esta danza ante todo es una danza de alarde, de tratar de demostrar frente a los ojos que lo miran, que él esta seguro de cada movimiento que hace. Del alarde volveremos a hablar con detenimiento más adelante. Hoy en día lo podemos ver reflejado todavía en la vergüenza que produce no bailar bien el tango. Algo más sobre el centro de personalidad. Toda mirada antes de ser despedida pasa por esa zona. Todo el gesto de la mirada está pasando a través de ella. Recuerden la línea del mentón, y el gesto general del rostro que ya citamos con anterioridad.

Entonces, toda mirada está partiendo de allí, por lo tanto ya desde ese punto de vista es una mirada curva, no es una mirada lineal. La mirada lineal tiende a irse fuera de la pareja, el que mira en línea recta comienza a estar fuera de la pareja, por lo tanto esa mirada no es bien aceptada como manera del tango. Recordemos también que no se debe apuntar con la nariz lo que se mira. Esto transforma cualquier mirada en lineal. Entonces reitero, si se mira hacia afuera debe ser pasando en forma de curva por el centro de personalidad. La mirada del tango es una mirada curva, que está adentro de la pareja, para la pareja.

Seguramente, y porque lo trae genéticamente, el mismo hombre al que no le importa fallar en cualquier otra danza, no quiere hacer papelones bailando mal el tango, porque, como dijimos, la danza siempre llevó implícito un alto grado de competencia, es más, terminó siendo un factor integrante de la danza y de la ceremonia. Por esa causa se reverenciaba esa pericia. Ante la evidencia de uno que estaba sobre el nivel del común, partía enseguida la voz de aura "déjenlo solo". Cuando ya la competencia había sido quebrada por aquél que realmente bailaba mejor, partía de cualquiera el "déjenlo solo". Era una forma de homenajear el alma y el espíritu del más

hábil. Y no creo que haya otra danza en el mundo donde se hayan hecho tantas competencias y tantos campeonatos como con el tango. Por otro lado esta competitividad ayudó a la proliferación de academias, instituciones o ámbitos donde la gente se preparaba para demostrar quién era. En todo club, en todo lugar, se concursaba por la copa, la copita, la mención. Con el tango es siempre saber quién baila mejor. Fue importante hasta la década del 40 bailar el tango, era parte de ser un buen porteño. Era más importante que pagar los impuestos, entre otras tantas cosas.

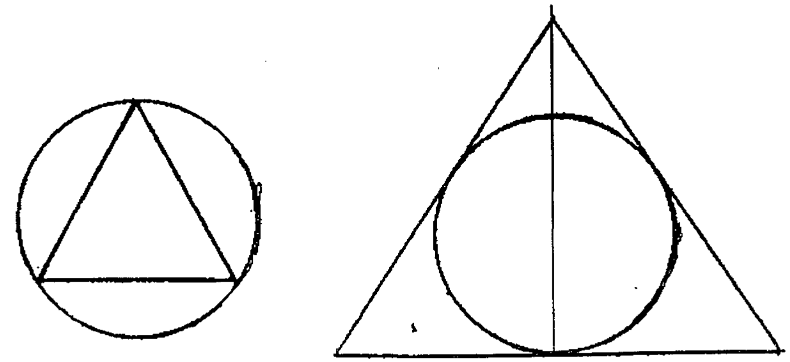
Pero sigamos hablando del triángulo o de las trilogías del tango. El número tres en el tango es siempre una constante. Filosóficamente nos podría decir muchas cosas, pero por el momento digamos que para los griegos el número tres era el hijo, era la creación. El uno es el hombre, el dos la mujer, y el tres es el hijo, la creación. Entre el uno y el dos hacen el tres. El bailar tango es un estado creativo, por eso es coherente observar el tema de la triangulación o el de las trilogías que tiene el tango. El tango es una danza que se crea, no existe con anterioridad, ni potencialmente, se va haciendo en la medida de su realización concreta y se consuma, como todas las danzas, en el mismo hecho. Cada cultura, está encuadrada dentro de un concepto estético elemental y fundamental. En todas las épocas o cada tanto, existen períodos en que se dan conceptos estéticos que están enmarcados dentro de una figura geométrica. Están regidas por ese diseño. Por ejemplo en Egipto, a partir de la veneración del dios Ra, el sol, comenzó a primar la circunferencia, a utilizársela como figura matriz. Hoy en día nuestro concepto estético está basado en el rectángulo, tanto desde la arquitectura con sus edificios en forma de grandes cubos, con sus caras rectangulares, hasta la moda, con las ropas sueltas, donde las formas del cuerpo pierden sus rasgos, quedando enmarcados dentro de un cubo. En la época que se gestó el tango, toda expresión cultural estaba basada en el triángulo. La influencia de París con el Art Decó regía la cultura de Occidente. En la moda lo vemos muy claro, con el estilo Divito, que fue un prototipo, a punto tal que el hombre de tango lo adoptó para ir a la milonga. El traje entallado con hombreras, el pantalón bombilla haciendo punta hacia abajo. La mujer también muy entallada, pero muy grande arriba. Esto derivó en un concepto sobre la elegancia, cuanto más triangular era su aspecto, más elegante era considerado. Recordemos por ejemplo la elegancia de Evita, aunque más acá en el tiempo, con su vestimenta típicamente triangular. El hombre de tango se esforzó en colocar estos triángulos dentro de la pareja, los triángulos que le daban la elegancia de la época. Por otro lado digamos que lo indeformable del abrazo, también tiene que ver con la triangularidad; puesto

que como veremos, en él hay triángulos y éstos son de las figuras geométricas las que menos posibilidades de deformación poseen en sí mismas; porque las fuerzas se contrarrestan entre sí dentro de la propia estructura.

Mucho se habla en distintas disciplinas sobre el concepto estético en el tiempo, y en muchas de las artes también. Por ejemplo en las artes plásticas fundamentalmente o en la arquitectura. Ahora, en la danza, normalmente, no es muy tomado en cuenta el concepto estético del movimiento; que lo hubo siempre y es acorde a la época como cualquier estilo de arte. El movimiento ha variado sus velocidades y amplitudes que están directamente relacionadas con el concepto cultural general de su época. Este concepto estético del movimiento, va evolucionando, va cambiando acorde a los momentos culturales. Por eso es muy difícil hablar de un movimiento e intentar que ese movimiento perdure en el tiempo. Aun en las danzas escolásticas, donde se viene transmitiendo desde cientos de años la misma técnica, la misma calidad de movimientos, si uno observa una filmación de la Pavlova bailando la muerte del cisne, nos parece descabellado y demodeé, sin embargo en su época era esa la manera más hermosa de hacerlo. En la época de la Pavlova lo más rápido que existía era un tren, y lo más blando que existía a lo mejor, era un edredón de plumas, lo más flexible un junco; por lo tanto ella reflejaba en sus movimientos esos parámetros de rapidez, de blandura y de flexibilidad. Luego con los plásticos, con las gomas y con algunas otras texturas, se agregaron otros conceptos de lo blando, lo flexible. El concepto de flexibilidad que pueden tener los brazos de Plissetskaia se asemejan a la goma. Si la rapidez de un gesto, de un movimiento de la Pavlova era equivalente al de una locomotora, los de la Plissetskaia lo son al misil. Por lo tanto los elementos que componen el movimiento, la amplitud y la velocidad, la flexibilidad o la rigidez, son completamente distintos. Acorde cada uno a su momento. En el tango se sigue diciendo que el mejor bailarín fue el Cachafaz. Pero el Cachafaz era el mejor de su época, sus conceptos del movimiento a la nuestra, nos resultan ridículos. Entonces en la danza no suele hablarse de la estética de la época y su relación con los tiempos, se trata de poner a todos en una misma bolsa, en una misma línea de comparación y es imposible tener un mismo parámetro, porque el movimiento se va adecuando a la cultura, en el amplio sentido de la palabra. En las otras artes está muy claro, pero el movimiento se consume en el momento, no queda reflejado. Los únicos documentos que nos quedaron son el cine y las fotos, donde podemos observar los gestos de cada período. Recién ahora con esos documentos comenzaremos a relevar el concepto estético de la danza en el tiempo. Pero conste que estoy hablando de calidad de

movimientos, no estoy hablando de figuras, hablo del movimiento en sí. La pareja de tango tiene una estética tan completamente demarcada y estructurada, que hasta en la escultura de la fotografía, y en la quietud de la fotografía se sobreentiende que están bailando tango. Además de la manera del tango, cada pareja tiene su modo distintivo personal. El modo distintivo no es el estilo. Yo entiendo que el estilo, es algo que está más allá, del modo distintivo, o del modo personal. Podemos decir que cada pareja de tango, tiene un modo personal de plasmar en movimientos, lo que va sintiendo a través de todos los estímulos. Pero el estilo, es aquel modo personal que tiene seguidores que intentan copiarlo. Ahí se forma un estilo. Que cada estilo en definitiva es un modo personal, también, sí, correcto. Pero nunca en cada modo personal o en cada modo distintivo hay un estilo. Entonces, en definitiva, para mí el estilo es aquel modo personal con tanta fuerza que tiene seguidores, gente que intenta abordarlo, adaptando su modo personal al modo personal de esa otra persona que está marcando el estilo. Es el caso del mismo Cachafaz o de Tito Lusiardo. Ellos marcaron con su estilo, pequeñas sutilezas, o pequeñas modificaciones personales en la manera del tango. Aquí conviene aclarar, que hay estilos genéricos que siempre se han prestado a grandes equivocaciones. Los estilos genéricos se definen de dos formas: o por mecánica de desarrollo o por hábitat. Cuando hablamos de mecánica podemos decir: tango liso, canyengue, cruzado. Cuando definimos por hábitat tenemos que decir: salón, fantasía, orillero, nunca deberían haber sido mezclados porque se presta a equivocación.

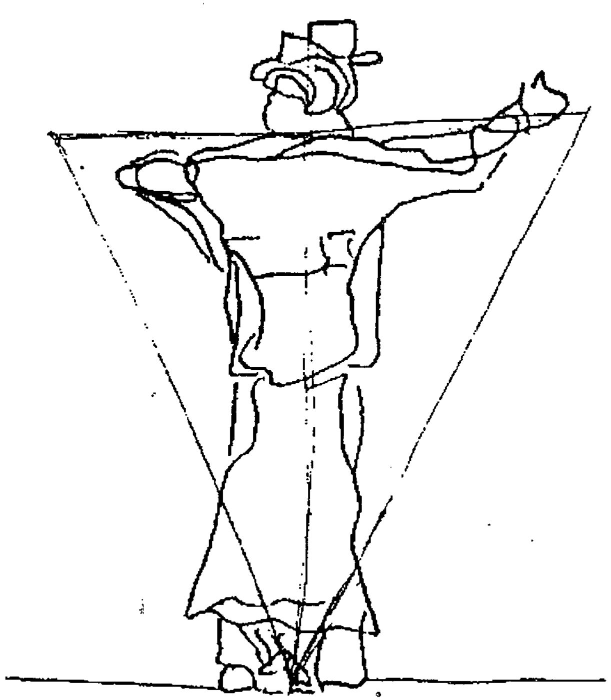
Volviendo a los triángulos, hay muchos en el tango y ahora los vamos a ir viendo uno a uno. El abrazo es redondo, pero está conformado por una estructura triangular, la redondez del tango está dada dentro de la triangularidad. Ya hemos hablado del tercer volumen del aparato dramático (por la posi-



ción terciada en el encastre) y que en el espacio se prolonga hasta el piso, en lo que llamaremos columna de aire.

Se dice que a la pareja se la ve de frente cuando se ve al hombre de frente. Nosotros vemos al hombre de frente y vemos un triángulo con ciertas características: está invertido. No apoyado en la base. Tiene el vértice apoyado abajo, porque eso le da sensación de fragilidad en el equilibrio.

IMAGEN PLANA PAREJA
DE FRENTE



Triangulación de la imagen

TRIÁNGULO INVERTIDO



Esto no es correcto

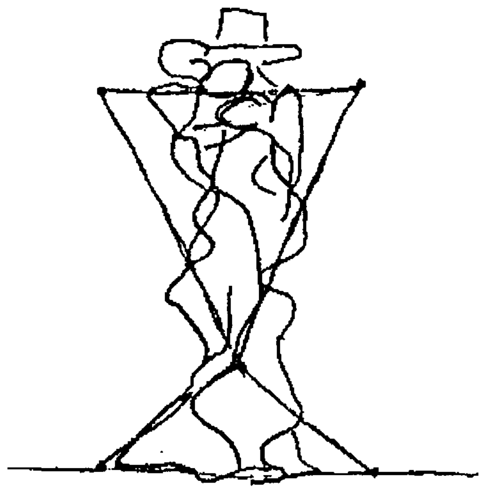
Parecería que nunca termina de caerse, como si flotara. ¿Recuerdan la flotación? Ese triángulo mayor contiene a la pareja desde la base por la línea de los hombros prolongada por los brazos, y el vértice en los pies. O sea, que esa pareja tomada, está contenida dentro de un triángulo, y a su vez ese triángulo, no está excediendo nunca los límites del espacio de contención de esos volúmenes trasladándose en el espacio.

La redondez, puede estar fuera o dentro del triángulo o viceversa

Si vemos a la pareja de perfil, hay dos triángulos, uno mayor conformado también por la estructura de la cintura escapular, que termina en las rodillas y un triángulo de base, de las rodillas hacia el piso, que es la sustentación.

IMAGEN PLANA

PAREJA DE COSTADO

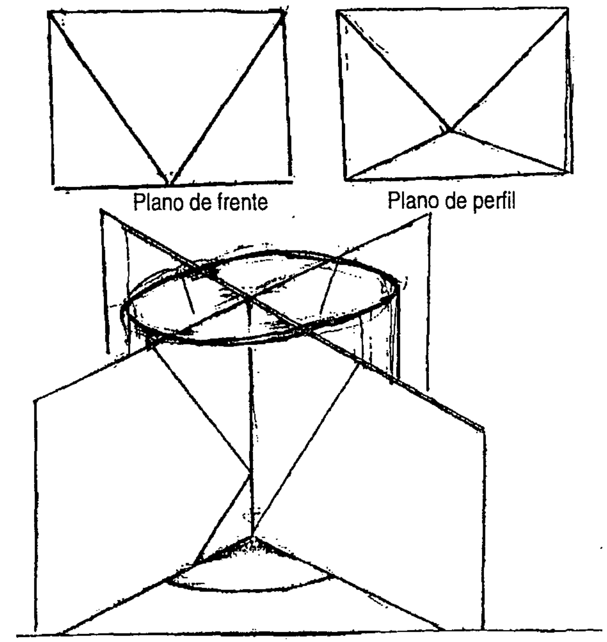


TRIANGULACIÓN
DE LA IMAGEN

Por nuestro eje igual que por una línea, pasan infinitos planos.

Hemos observado solamente dos, el plano que contiene la imagen plana de nuestro frente y el que contiene la imagen plana de nuestro perfil, porque tenemos un acabado concepto de referencia y porque con estos dos planos que son aproximadamente perpendiculares, logramos que la estructura se mantenga en pie.

PLANOS SOBREPUESTOS DENTRO DEL CILINDRO DE CONTENCIÓN



El punto en donde se cruzan los dos planos es el eje de equilibrio, que es el centro del compás de danza en su descarga en el piso, y el centro del cilindro de contención.

Como volumen y pensando en la mecánica de movimientos del tango observaremos que de la cintura hacia arriba, se han adoptado todas posiciones abiertas, de la cintura para abajo todas posiciones cerradas, justamente para poder lograr el triángulo invertido.

Para controlar nuestra estructura física por un lado, en una relación lógica (mi cabeza arriba de mi tórax entre los hombros, mi tórax arriba de la cadera, la cadera arriba de las piernas y éstas arriba de los pies) y por otro lado, dentro de todas las relaciones espaciales con nuestra pareja y con nuestro entorno; recurriremos a la plomada; es decir, un cordel con un peso en uno de sus extremos. Si tomamos con la boca el cordel con el peso, éste deberá apoyarse en el esternón, o sea, que tiene que estar en medio de la

línea de los hombros, cortándola en dos segmentos iguales (cosa que no es muy frecuente que ocurra). La plomada deberá caer siempre pegada al pecho y en su prolongación hasta el piso caerá en medio de nuestros pies, enfrentada y equidistante al centro de equilibrio de la pareja. El mismo proceso se cumple con mi compañera.

Deberé aclarar que estos estados son ideales y que se relativizan a la dinámica y a la relación física que compone la pareja. En dinámica, la plomada tomará un juego pendular, viajando de un pie a otro según vayamos descargando el peso del cuerpo.

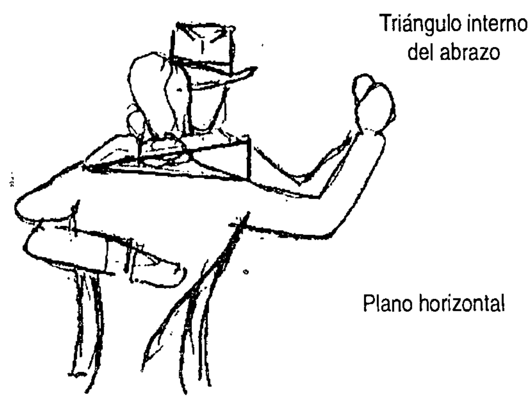
En relación a la pareja, entra en juego aquí altura y grosor de quienes la constituyen.

Estamos hablando pues de estados ideales que se ajustarán a la realidad y a las circunstancias que se dan en el tiempo de ejecución de la danza. Pero si estamos siempre conscientes de la plomada, nos será fácil mantenernos erguidos y elegantes, parados correctamente sobre nuestra estructura ósea y usando menos esfuerzo muscular para movernos. Además no invadiremos en el espacio superior, facilitando el entendimiento, en el juego de la interrelación.

Pero aquí no se acaba todo.

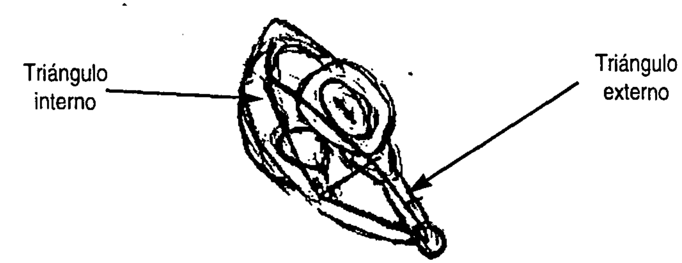
En el abrazo mismo, se provocan dos triángulos, que son los triángulos de interrelación. Por el sólo hecho de estar la pareja terciada la mayor parte de la danza, se produce un triángulo, que va desde el hombro derecho del hombre y el hombro izquierdo de la mujer hacia el afuera.

TRIÁNGULOS DEL ABRAZO

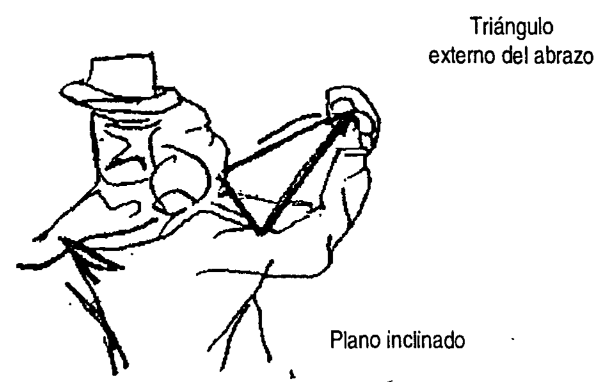


Si con una recta cortáramos los otros dos hombros, tendríamos un triángulo interno de la pareja, que estaría en un plano horizontal al piso.

PAREJA VISTA DESDE ARRIBA



LOS TRIÁNGULOS DEL ABRAZO



Y hay un triángulo externo, que va desde esta línea como base, hasta el ángulo tomados en las manos, que estaría como en un plano inclinado.

LOS TRIÁNGULOS DEL ABRAZO

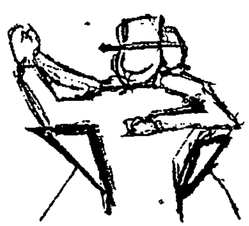


Triángulo que llamaremos superior del hombre. Ese brazo también arma el triángulo inferior del hombre que está conformado por el brazo izquierdo y el cuerpo.

Por el otro costado, se arma igualmente otro triángulo inferior. Estos son los que dan base al circuito superior horizontal del abrazo.

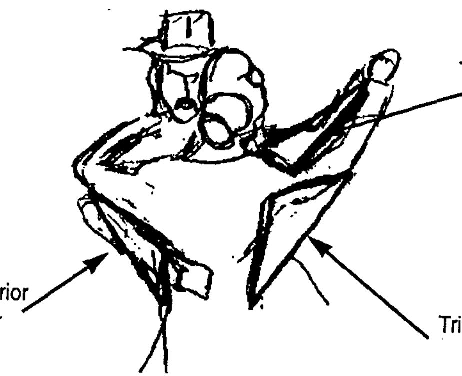
Pero a su vez, el brazo izquierdo del hombre, tiene un triángulo, lo está formando con su mano y su hombro izquierdo.

TRIÁNGULOS DEL ABRAZO



La mujer produce los mismos triángulos con sus brazos, uno superior y dos inferiores

TRIÁNGULOS DEL ABRAZO



Hasta aquí, al hablar de triángulos, estamos refiriéndonos a figuras planas, estoy trazando líneas, pero dentro de una visión plana de esta pareja.

Ahora, si tomo el triángulo mayor, lo hago girar, y le hago barrer espacio, me dará como resultado, un cono. O un trompo. Ese cono es el volumen dinámico del plano. Es muy fácil que se tenga una visión plana de la pareja, o del opuesto en la pareja, es muy fácil que se tenga la sensación del adelante del opuesto en la pareja, pero es muy difícil, que se tenga la sensación del volumen de la pareja.

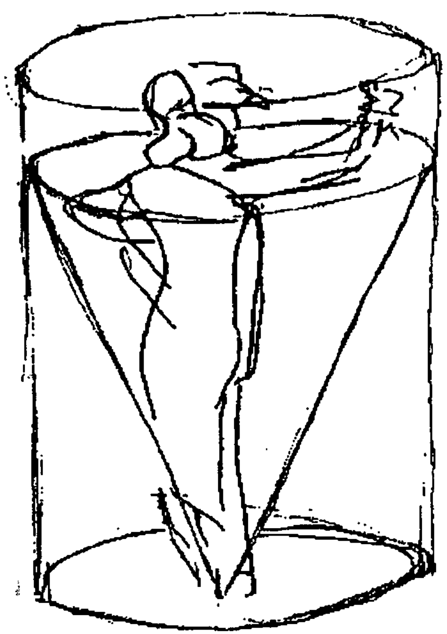
Para conectarnos con nuestra propia imagen, nos vemos a nosotros mismos de nuestro frente hacia adelante y de nuestro atrás hacia el atrás. Y tenemos la sensación de lo que somos, a través de lo que percibimos que pasa desde nosotros hacia el afuera. Normalmente vivimos la vida con esa conciencia. De la piel hacia afuera.

Cuando percibimos las sensaciones del cuerpo, del volumen, de la estructura, descubrimos que entre el adelante y el atrás estamos nosotros.

Ese espacio que se encuentra entre el adelante y el atrás, es uno. Al tomar conciencia de nuestro propio espacio, conoceremos también el adelante y el atrás del compañero.

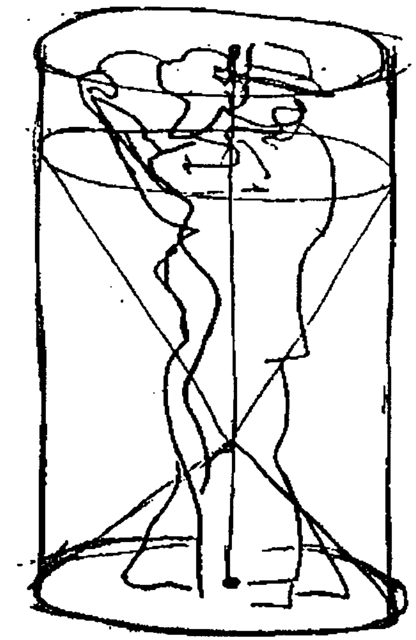
Ese cono contenido que equivale al triángulo de la pareja vista de frente está dentro del cilindro de contención; tendrá como base una circunferencia equivalente al compás de danza de esa pareja.

EL CONO DE DANZA

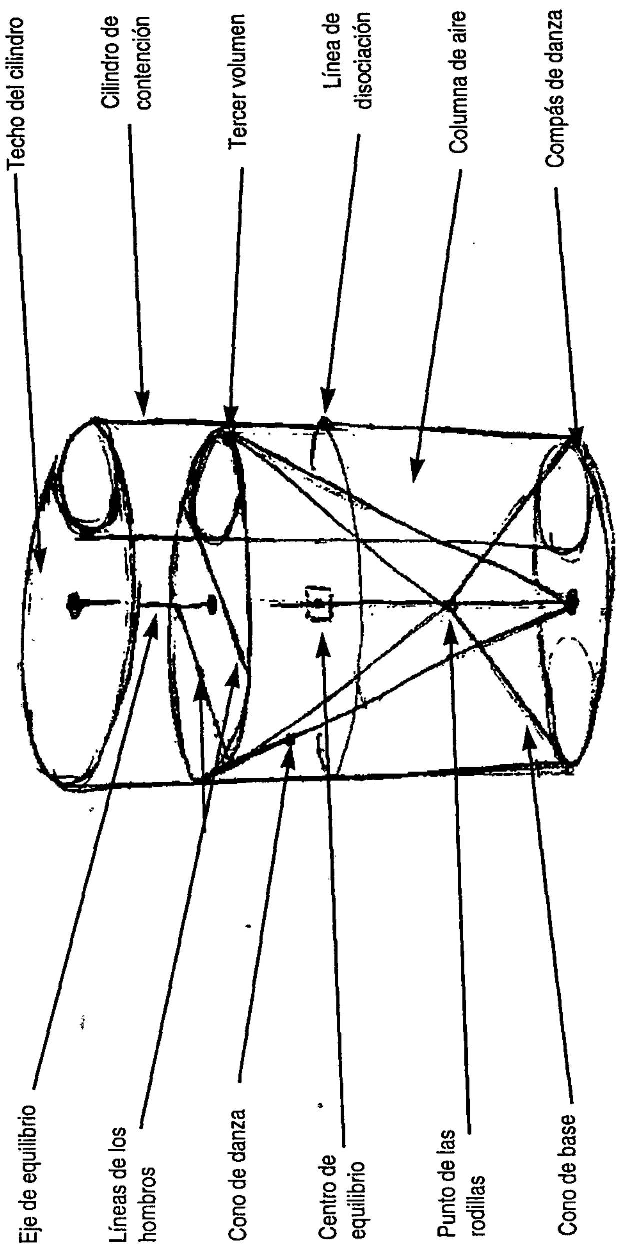


El cono estará apoyado en el centro de la circunferencia, de donde también nace el eje de equilibrio. Al hacerlo girar, el cono puede trasladarse de dos maneras.Clavado en el lugar y girando como un eje, o trasladándose dando curvas, que en definitiva son todos los diseños del tango, por lo tanto, concibo una unidad tanto partiendo de la estética hasta la forma, o desde la forma hacia la estética.

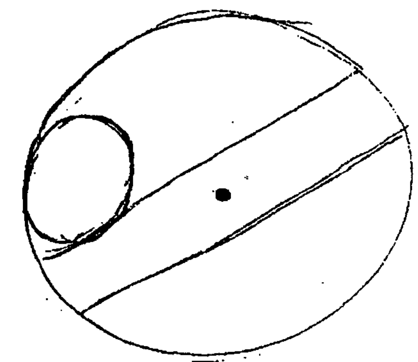
VOLUMEN DE LA PAREJA
DE PERFIL



Si tomamos el volumen de los dos triángulos, viendo a la pareja de costado, pasa exactamente lo mismo. El mayor nos dará un cono con el vértice en las rodillas y desde ese punto está el menor. El cono de base de las rodillas hacia el piso.



TECHO DEL CILINDRO
DE CONTENCIÓN



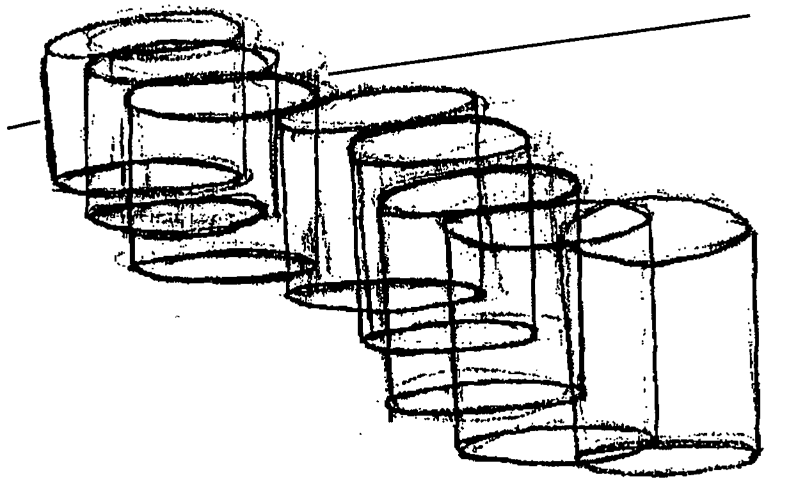
Para poder lograr toda esta técnica tengo que mantener mi triangulación, pero para eso hay que comprender lo siguiente: tanto cuando hemos hablado del espacio, del cilindro de contención, de las líneas, del sentido de flotación, como en estos triángulos, los conceptos surgen de la observación de la manera, pero también son mecanismos de autorregulación. Cualquier dinámica provoca un desgaste, la dinámica de trasladarse por el espacio produce un desgaste, pero si buscamos un punto de referencia, algo que nos diga que nos hemos deformado, que hemos deformado el abrazo, podremos reestructurar la relación en forma correcta. Al imaginarme todos estos elementos, que son elementos intelectuales, puedo hacer un autocontrol de si estoy bien o mal colocado, si estoy actuando correctamente o incorrectamente. Si me miro la mano y resulta que no hay ningún triángulo, quiere decir que estoy mal. Entonces, además de entender que son técnicas que salen de la observación de la manera del tango, también son elementos que sirven para el autocontrol del bailarín, para saber cómo controlarse y mantenerse dentro de la manera del tango.

Fundamentalmente hasta aquí he volcado conceptos, tratando de explicar, qué es lo que sucede cuando bailamos un tango en relación con la estética, qué parámetros espaciales se manejan en la pareja y en la traslación, cuáles son los trabajos mecánicos realizados para controlar el equilibrio y la flotación; cómo establecemos la interrelación y cómo es ésta;

partiendo del concepto que la danza es un juego de equilibrio en el tiempo y el espacio.

Ahora, me concentraré en abordar el sentido de libertad en que se basó esta danza en el origen de los tiempos, esencia que conserva y que se mantiene intacta. Lo veremos juntos en el próximo capítulo.

ESPACIO DE CONTENCIÓN Y SU TRANSLACIÓN EN EL ESPACIO GENERAL EN UN PASO BÁSICO



CAPÍTULO IV

LA ANSIOSA BÚSQUEDA DE LA LIBERTAD

El Tango es una especie completamente extraña. Me refiero a extraña, en cuanto al salto al vacío en la evolución de la cultura. Modificar lo creado es mucho más sencillo que crear lo impensado, que requiere toda una actitud, más que un recurso de creatividad. Solamente con observar a la manera como determinante y a la forma como adjetivo calificativo; la ausencia de forma potencial (Ver Aparato Expresivo), más la mecánica de improvisación, deducimos que el tango se está oponiendo a todo el resto. Ya se puede observar que la gente que plasmó esta danza, la que empezó a concretarla, se estaba oponiendo a toda una cultura, a toda una estructura. En esa postura hubo una intensa, afanosa búsqueda de libertad. El no estar atado a nada que fuera impuesto por nadie. Dentro de esta búsqueda, se plasma el tema fundamental de la autodeterminación, de "cómo" y "qué" hacer. Fue muy diferente a otros procesos, en otras culturas. Existieron grupos sociales diversos, bajo presión, bajo pobreza, en medio de guerras, en medio de sequías, y no reflejaron en su danza ese cambio. También hubo pueblos trashumantes, que sufrieron todo lo sufrible y sin embargo sus danzas no variaron. Bailan hoy día igual, bajo técnicas establecidas. Lo que sucedió en Buenos Aires es completamente distinto. Debemos remarcar que toda aventura física a la que se ha ido deliberadamente, implica una aventura de pensamiento.

El tango es un ejemplar dancístico único. La última gran evolución en la historia de la humanidad. Podemos suponer que en ese momento del origen, se estaba presentando al conocimiento universal, una porción finita del esfuerzo humano, ejecutando su propia perfección, intentando adaptarse a los límites que la realidad les imponía. Es la suma de perfecciones que se encuentra a disposición de la realización humana de su tiempo y que en Buenos Aires se plasmó a través del grupo de origen.

Esta porción lleva el esfuerzo creador, enalteciendo así la sensación de humanidad y proporcionando un sentimiento de júbilo sobrenatural a quienes participan de ella.

Percibir estas señales, es ser capaz de leer el mensaje de lo invisible que deja libres profundidades del sentimiento colectivo, situados más allá de las fronteras del conocimiento.

Este sentimiento colectivo, por su fuerza, salta más allá de los límites seguros de la época, de las reglas aprendidas del gusto, de los usos y costumbres, dando lugar a la magnífica creación, que señala el advenimiento de ideales nuevos para el esfuerzo civilizado.

Estos símbolos fueron aceptados y utilizados por la espontaneidad social, que permitió su desarrollo. El pueblo tuvo la capacidad de diferenciar, representar, nuclear y también limitar a quienes participaban de ella. Pero remarquemos que quienes originaron esta mecánica, tuvieron por un lado, el vigor de la aventura de ir más allá de la seguridad del pasado, y por otro lado ir en la búsqueda de una nueva identidad para definirse como grupo. Por lo tanto la búsqueda de la libertad fue un principio y un fin en sí mismo. La esencia, el nervio motor del Tango es la libertad de poder hacer en comunión.

Alguna vez se dijo del Tango, que era la danza más profunda de la historia universal. Esa profundidad no era ni más ni menos que el planteo existencial de la libertad. Nunca otra danza en comunión hombre-mujer, ha expresado tan definitoriamente dentro de su mecánica, elementos tan nobles e intrínsecos al ser en sí mismo. Veamos pues: con el Tango se inaugura el manejo libre del espacio para el desarrollo de la danza, se deja librado al ejecutante la determinación de la descarga de la coreografía en referencia al tiempo musical, pudiendo y debiendo ser variado, acorde a la subjetivación del estímulo musical. Estamos hablando desde la relatividad de la existencia en tiempo y espacio, pero los estamos planteando desde la libertad de que cada individuo defina su versión personal.

Cuando el tango propone el no bailar como parte del baile, nos dice que además de ser la única danza popular de pareja que propone el no movimiento como equivalente al juego, también refleja una aptitud de la libertad; que es la capacidad de los hombres libres de poder decir que no. Los esclavos siempre han tenido que decir que sí.

Si hablamos de improvisación, ya estamos hablando de libertad. Afrontar el devenir sin ataduras de tiempo y espacio de movimiento, plantea la permanente creación como una constante del juego. El no tener recorridos preestablecidos ni órdenes de caminos diferenciados, nos da finalmente la libertad en su forma más sublime, el juego de la libertad como planteo intelectual, la aventura de la libertad dentro del marco de la representación de la existencia sensitiva de un pueblo o grupo, que procura una expresión más allá de la palabra.

Finalmente, el tango se identifica con una dinámica espacio-temporal que lo determina, siendo efecto de una causa social de la realidad de su tiempo. Su apariencia fue la compleja fusión de verdades y mentiras, que se expresan en la realización de este hecho dancístico. Dentro de las compulsiones que lo originaron, hay una que debemos remarcar; la creación de un grupo social nuevo inexistente con anterioridad. Resulta casi lógico que este crisol de razas, buscara para sí una identidad que los nucleara, canalizándolo en el aparato expresivo que conocemos con el nombre de Tango.

Si continuamos en esta línea de pensamiento, diremos que el carácter de la danza, fue el resultado de esa presión social, la válvula de escape de esa presión, o por decirlo de otra manera, el resultado expresivo mediante el cual un determinado estrato social se expresó para poder decir cosas que la ley, las circunstancias, o los usos y las costumbres no le permitía decir. Dentro de ese carácter, dentro de ese ritual, la búsqueda de identidad fue el punto clave que originó este aparato expresivo; y que de alguna manera fue su cable a tierra.

En el momento del origen, cerca de la ciudad, alrededor de ella, en la parte de tierra entornando el centro, se creó un grupo que fue amuchando gente que provenía de dos lados. Un grupo venía del interior, del campo. Nuestros famosos paisanos llamados gauchos. El gaucho no se ataba a ninguna ley, era prácticamente nómade, y esencialmente libre. Vivía bajo presiones constantes rebelándose siempre a ellas, con la ley, con los indios, con los jueces, tenía un método de vida exactamente opuesto a todo lo establecido. Como Martín Fierro, que no se adaptaba ni al indio ni al blanco, y vivía a su manera. Tenía orden, pero un orden distinto. Propio de muchos, de un grupo. Tenía palabra, honor, siempre en oposición a lo oficial.

El campo, para mediados del siglo pasado hacia acá se empezó a alambrar, los paisanos ya no pudieron seguir con su método de vida de andar vagando por los campos y matando animales cimarrones, animales sin dueño para alimentarse. Esos animales empezaron a tener dueño, esos campos ya no eran vírgenes, eran propiedad privada y ellos no podían seguir subsistiendo con su método de vida, por lo tanto, se acercan a la ciudad, en busca de posibilidades netas de sobrevivir, y también en busca del anonimato, algo que podían encontrar en ese otro sistema de vida. En ese suburbio, que después con el tiempo y con el avance de la ciudad fue llamado barrio, conseguía el anonimato, el anonimâto que dan las grandes conglomeraciones de individuos. Tendríamos que aclarar que no hubo un subur-

bio, sino que fueron muchos, en la medida en que se desplazaba la ciudad, éste se corría hacia su periferia.

El otro grupo de influencia lo formaron los inmigrantes. Eran individuos traídos de Europa, prometiéndoles tierras para labrar. Permanecían en unos hoteles llamados "hoteles de inmigrantes" por siete días durante los cuales se les daba casa y comida. Pasados esos siete días eran echados a la calle porque llegaba otro barco. Esta gente era tan descastada como los que llegaban del campo. Estaban tan faltos de identidad y de terruño como aquellos. También ellos venían del campo europeo, llegando a una ciudad que no conocían, y más aún, donde ni siquiera conocían el sistema de vida de las ciudades. En principio entonces, se empezaron a agrupar lo más cerca posible de ese punto al que reconocieron, que era el suburbio. Es en ese momento que se produce un proceso muy similar al sucedido en Europa alrededor de las grandes ciudades, en la época preindustrial o industrial.

En el caso de los inmigrantes hay que señalar un detalle, y es que el primer inmigrante, el puro, era el famoso cocoliche. Bailaba el tango a su manera. El hijo reniega completamente de la identidad madre y se junta con el local. Esa identidad que tenían perdida ya con los padres, no logrando en este terruño nuevo, enraizarla con la de ellos. Tanto esta vertiente como la proveniente del campo, eran raleadas por los habitantes del Centro. Son tan extraños unos como otros. Se produce entonces un proceso cultural, pero lo fundamental, lo que debemos observar y remarcar, porque es la llave que nos lleva a comprender; es, que este grupo nuevo que no existía con anterioridad, no tenía capacidad de definición. Primero entonces lo que buscó, fue una identidad como grupo, un símbolo para definirse, para saber porqué existían y a qué grupo pertenecían, puesto que cada uno de los individuos busca su identidad a través de su grupo. En el símbolo está implícito el ritual. El ritual del tango está dado en el lugar de baile. Donde el pueblo lo consuma. Los rituales conllevan la congregación, el juntarse muchos para algo. Los ritos individuales dejan de ser ceremoniales. Entonces todo símbolo se transforma en ritual cuando congrega, cuando hay ceremonia. El símbolo del tango está en la danza. En el baile está la ceremonia del pueblo, el ritual del pueblo.

Esta necesidad socio-cultural ha desaparecido, pero la genética popular realiza el milagroso trabajo, lento, invisible pero sistemático y constante del traspaso de una idea, de un estilo, de un modo, de una característica, de generación en generación, más allá que las connotaciones fueran variando con el tiempo. Para corresponder a eso que se llama tango, debo

mantener las connotaciones socio-culturales que las originaron, sino estoy fallando al tango en sí como expresión de un grupo social, de su identidad, de su personalidad, de su definición. Esto dio como resultado final que sea más importante y definitoria una correcta manera, por sobre una correcta forma. Un hombre común como cualquiera de nosotros, si lo vemos al mediodía en Corrientes y Florida, sus gestos pidiendo un café no tienen nada en especial, pero si lo vemos esa misma noche en la milonga, su pedido, su postura, su actitud, será completamente diferente. ¿Por qué? Porque está conectado con la simbología de su identidad, porque ya tiene la manera, porque ya forma parte de este ritual del tango. El tango justamente fue una expresión, la danza fue una dinamización de esa expresión, donde en el fondo lo que se buscaba era poder proyectar las ansias de libertad de una capa social oprimida, que de este modo también se definía como grupo. Los hombres y mujeres de la génesis, tenían una exacta toma de posición en función del grupo al cual pertenecían. El aparato tango es el resultado de una búsqueda de definición. Hay una cantidad de códigos alrededor del tango, toda una técnica, hay claves acerca de la danza, acerca del idioma de este grupo que posteriormente se llamó lunfardo. Palabras por oposición a ese centro y por definición de grupo. Las palabras se decían en castellano al revés, justamente por estar al revés de lo oficial, tomando esta mecánica como forma de oposición. La necesidad de identidad y el encuentro de esa identidad, llevó a una actitud completamente distinta al resto, a una actitud orgullosa, de alarde, para ser vista. y fue complementaria de un modo de ser, de vivir. Distintiva a través del tiempo del porteño, "de aquél que está solo y espera".

Específicamente, el tango, como danza, posee un carácter muy definido. Todas las danzas tienen un carácter. Hay danzas festivas, danzas religiosas, danzas de cortejo. Las festivas son ejemplos de extroversión, de divertimento. El tango no tiene precisamente ninguna de estas características. El carácter del tango pasa por otro andarivel. En él están implícitos una cantidad de símbolos. Sobre todo, es una danza de recogimiento, introvertida, que se presta a la introspección, donde hay una gran carga de sensibilidad; siendo ésta quizás el motivo de ser de muchos de los elementos de la forma.

Del culto al coraje de nuestro gaucho, el porteño hereda modificado al hábitat, al compadre, al compadrito con sus variantes: guapo, malevo, matón, etcétera. Del paisano también hereda el tango las técnicas de alarde de la danza. El paisano adentrado en la ciudad, habiendo perdido su modo de vida, adquiere un nuevo aparato expresivo para su alarde. Antiguamente

era su caballo y la lucha con arma blanca o de cuerpo a cuerpo. Luego es el tango. Por eso el tango es tan competitivo, porque siempre está presente el tema del alarde. El sentido de flotación es uno de los elementos de alarde del paisano transportado al tango, que lo ejercía de dos maneras: En las piernas se hace un trabajo al montar, de manera tal que el jinete viaja horizontal al piso. Lo observaremos en una carrera de sortijas que sería su máximo alarde. Veremos que el gaucho conserva una línea perfectamente horizontal al piso, sin elevarse ni bajarse de esa rectitud. Y en el luchar con el arma blanca se hace lo mismo. Se trata de mantener el torso inclinado, presentando la menor cantidad de superficie franca, pero el torso ha de viajar horizontal con respecto al piso, porque en cuanto efectúa un acento o una cúspide es hombre muerto. En el momento que descargaban el peso del cuerpo en el piso, quedaban sin poder de reacción, sin poder esquivar cualquier ataque, sin poderse mover con libertad en el espacio. Por lo tanto vemos que el manejo es el mismo en cualquiera de las dos circunstancias. Vemos reflejada la lucha con arma blanca en la posición de tensión articular, desde donde el bailarín está listo para salir hacia cualquier lugar, con todos sus sentidos alerta. El manejo de la estructura física es el mismo dividiéndola en dos. Arriba con posiciones abiertas, como al montar o al pelear y abajo con posiciones cerradas, tanto al estribar, como al desplazarse en la pelea. Como hemos visto, al bailar tango, manejamos la estructura de este mismo modo. También el centro de personalidad en el pecho y la forma de mirar tienen absoluta similitud con su modo de manejarse. Inclusive existía en el campo un juego llamado visteo, que consistía en una pareja enfrentada con un palo cadá uno en la mano. A los palos o maderas se les quemaba las puntas en las brasas o en el fuego para que quedaran carbonizadas, y moviéndose uno frente al otro, trataban de manchar con el negro del carbón al compañero. Para esquivar al oponente los paisanos amagaban, jugando exactamente con los ejes de equilibrio como dos danzarines, y más aún, se utilizaba el ocho que ya se denominaba así. También en este juego están presentes la vista y los ojos del tango, como en la lucha de arma blanca. No apuntar nunca con la nariz donde está el objetivo, sólo vistear, y no clavar nunca la mirada fija en ningún lugar. La sensación de poner la vista en blanco, de no ver nada aunque tenga los ojos abiertos, actitud constante en la pista de baile para poder controlar el espacio general del entorno y jamás apuntar con la nariz lo que se mira, ni hacer miradas lineales como ya hemos visto. Hay una similitud más y es esa suerte de danza que el gaucho ejecutaba al entrar con su rebenque a un lugar de baile o a una pulpería,

muy semejante al juego que el hombre de tango hace con su vaso de whisky en la barra de la milonga mientras avista todo su entorno. Retomando el tema general y fundamental de la libertad, veremos que la necesidad de libertad de este grupo, el respeto a esa postura filosófica, seguramente fue la que hizo que el manejo del espacio coreográfico fuera completamente libre; para poder moverse sin cánones prefijados, sin estructuras preestablecidas. El espacio coreográfico es el lugar que la pareja o parejas que danzan utilizan para desarrollar cada coreografía individualmente unas de otras, no teniendo necesariamente que utilizarlo todo.

De esto se deduce que cada pareja crea su propio espacio coreográfico, que difiere de los espacios de las otras parejas. Todos estos dentro de un mismo espacio general llamado pista; es decir que cuando hablamos de pista, nos referimos al plano y espacio general en donde se desarrolla la danza. Pero si tomamos la superficie que utiliza la pareja, hablaremos de plano coreográfico que es la superficie que se utiliza para desarrollar la danza individualmente, una pareja de otra, no teniendo necesariamente que utilizar toda la pista. Cada pareja crea su propio plano coreográfico. La única pauta preestablecida, es que las parejas giran en la pista en sentido contrario a las agujas del reloj. Hay una danza anterior, el vals, que bosqueja esta iniciativa, pero en el vals si bien el espacio era libre, la pareja estaba contenida por el circuito de traslación. Todas las parejas iban una detrás de otra, como por un pasillo. En el tango, el espacio y el plano son completamente libres, la libertad de ir creando el espacio y el plano de danza, en la medida en que va bailando y ese espacio está sobrepuesto a otro, que va dejando la pareja que está al lado nuestro. A nosotros esta mecánica de danza nos resulta obvia, pero en el momento de la gestación, no se concebía una danza así, fue revolucionaria. En la dinámica general encontramos la misma mecánica de economía de espacio que funciona dentro de la pareja. Ese espacio general está compartido por todos y deben entre todos ayudarse a compartirlo. Luego vino el alarde de ese espacio. Todo lo que hago al bailar lo acomodo en el tiempo, en función de velocidades no solo mías, sino de las parejas que están a mi alrededor. El bailarín de tango hace la observación de cuál es la velocidad de la otra pareja, para calcular la cantidad de espacio que queda. A partir de ahí coloca su movimiento en ese espacio y no en otro. Si lo coloca más grande, seguro que se pasó de ese espacio y encuentra otra pareja. Y si lo coloca más rápido se llevo por delante a esa pareja. Hay una observación puntual de dónde está y a dónde debe llegar. El lugar donde estoy y el lugar donde voy, que es el nuevo lugar donde

estoy cuando llegué. Parece un juego de palabras pero es así. Eso se traduce en algo importantísimo, en el tango la descarga al nuevo lugar donde voy, es más importante que lo que hago en el viaje. Al implementarse el juego del espacio libre perdió relevancia la traslación. La traslación está en función de darle importancia al alarde, pero para las parejas en la pista, lo fundamental son esos dos puntos. Y pasa lo mismo en cada uno de mis movimientos. El punto donde estoy ahora y el punto al que debo llegar. Eso que observo para mí, dentro de la pareja, lo debo observar en mi función social en la pista, junto a las demás parejas como dije antes. Observo donde estoy y observo la velocidad de la pareja más cercana, e imagino un espacio. Es la observación de un espacio inexistente, que se va a vaciar en la medida que el transcurrir de esa otra pareja abandone ese espacio. A partir de esa imaginación coloco mi espacio, calculo mi velocidad y mi amplitud. Ese punto imaginario que es el nuevo lugar donde estoy ahora. Allí vuelvo a prestar atención, miro mi entorno para calcular nuevamente velocidades y espacios. El consciente del bailarín debe estar al servicio de esos cálculos, que serían la parte intelectual de la mecánica de traslación, mientras que los movimientos deben ser prácticamente reflejos, que sería la parte sensorial de la mecánica de traslación en la pista. Para esto debe haber práctica y más práctica, lo que yo llamo horas de vuelo. Hemos dicho ya que en el tango no existe una forma potencial, quiere decir que el bailarín no tiene nada preestablecido de antemano para concretar cuando comienza la música.

Por este manejo del espacio, se instrumentaron algunas figuras para que todas las parejas pudieran manejar el espacio general sin chocarse. Además que estas figuras pudieran ser hechas como alarde, eran hechas nada más y nada menos que para la convivencia en la pista, para sortear, para esquivar, para ir, para venir. Porque el tango ante todo es un estado democrático de quienes bailan. Aparentemente para el simple observador, en la pista hay una anarquía del manejo del espacio, es decir cada uno hace lo que quiere, pero en realidad no es así. Yo utilizo los espacios que no utilizan los demás, a veces espero o modifico lo mío en función del posible espacio que vaya a tener o del juego de los que me rodean en la pista. Por lo tanto podemos afirmar que es un planteo democrático de la utilización del espacio y que no es para nada anárquico. A simple vista suele verse anárquico en contraposición a todas las danzas anteriores, donde estaba todo muy regimentado, todo muy estructurado. De repente se ven treinta parejas moviéndose, cada una para donde quiere, y hay una sensación de anarquía en eso. Pero es un estado de plena convivencia dinámico-espacial.

Había ciertas reglas éticas, por ejemplo: era muy mal visto ser llevado por delante, muy mal visto ser tocado siquiera. Pero por sobre todo, tocar o empujar. Era de mal bailarín, y no sólo de mal bailarín, era tomado como una grosería, y como una cosa ofensiva y agresiva. A punto tal, que el ser tocado tres veces en un mismo tango, podía desencadenar en cualquier momento una rosca infernal de botellazos y mesas.

Sentían que se estaban toreando, y si no reaccionaban eran unos cobardones. Entonces claramente hubo que implementar ciertas figuras para sortear problemas reales. Esas son las figuras que yo llamo de función social, para vivir en democracia. Y la regla de no tocar a nadie era, y es, como antaño, fundamental. Algunas de estas figuras son las figuras en forma de U, como la doble cruzada. Se llaman en forma de U porque se va y se vuelve al mismo punto. Están las cadencias, que son figuras donde la pareja se queda en el lugar meciéndose hasta despejarse el tapón de la pista. Y las detenciones coreográficas, que como la palabra lo indica, es quedar detenido o quieto en el lugar. Las figuras en abanico, que esquivan tapones en la pista, trasladando la pareja hacia el centro de la misma como recorriendo los lados de un ángulo recto. Por el contrario cuando hay mucho espacio, tenemos las figuras de traslación rápida como las corridas.

En un principio la improvisación era total, nada estaba establecido, luego con el correr del tiempo esto se modificó en parte. Así es que siguió la improvisación parcial, entre dos de estas figuras tradicionales se improvisan las uniones, y por supuesto nunca un orden establecido, y no por muy dicho es poco cierto, el que jamás se bailan dos tangos iguales.

Aclaremos que el clasicismo se crea al tiempo, y que las figuras son cantidades de movimientos con la capacidad de reconocerse y reproducirse, contenidas en una sola evolución. Las figuras nos enfrentan a una rigidez estanca resultado de un pensamiento aprendido y repetido, contrariamente a la improvisación, con su postura de libertad, a partir de las sensaciones.

Hoy día prácticamente se baila repitiendo figura tras figura y lo que se improvisa es el orden en que se ejecutan. Por lo tanto la improvisación hoy, es de orden y no conceptualmente de la danza en sí. Quizás el quid de este arte de bailar un tango está en su libertad, en donde ciertos elementos de la experiencia se dan otra vez con la emoción de la primera, despojados ya del riguroso tener que ser siempre de una sola forma. El tango es de las danzas populares de pareja, la única en donde la improvisación es el elemento primordial de la forma coreográfica, es quizá la forma en sí, salvo en las figuras tradicionales y aun en éstas siempre existe la posibilidad de lo nuevo, de

lo que brota tan sólo en ese y único momento prodigioso que es bailar un tango.

Una danza donde en el principio y en el final no hay nada más y nada menos que una búsqueda afanosa de la libertad.

CAPÍTULO V

LAS ÉPOCAS DEL TANGO Y SU EVOLUCIÓN

La evolución de la coreografía del tango fue constante como todo lo vivo y vigente, de haberse quedado en una sola forma, hubiera desaparecido o sería motivo de una simple recordación escénica, como otras especies de la dancística popular. La coreografía del tango de acuerdo al núcleo social de donde emana, fue cambiando junto a éste. Veremos pues cómo la coreografía del Tango tuvo períodos muy marcados de apogeo, de ciertas características simbológicas, y como éstas fueron cambiando su centro de atención a través del tiempo. También los distintos hábitats terminan dando los diferentes estilos en la forma coreográfica.

Pero para comprender esta evolución tenemos que desglosarla en épocas, y entonces así tener en claro los distintos períodos. Aclaremos que las fechas son aproximadas y estimativas, puesto que ante la ausencia de documentación abundante, los márgenes son imposibles de determinar

Primera Época (1860-1890): Detenciones coreográficas

La primer época nos habla de la primera germinación, del origen. En este período se baila una coreografía sin música definida. Es decir que podemos hablar de un origen donde lo que se gesta, es una manera de bailar y no una danza; porque se bailaba con una manera y una forma coreográfica con músicas de la época: Vals, Polka, Mazurca, Chotis, Paso Doble, Cuadrilla, Habanera, Milonga, etcétera.

Hasta nuestros días llegan tres ejemplares de este período, aún vivientes:

1) El Tango resultante de todo éste proceso

2) La Milonga bailada, que impone la misma técnica en su desarro-

llo y que se mimetiza tanto con el tango que es de uso popular. También se le dice milonga al lugar donde se baila, en vez de decir tanguería, que sería el término lógico.

3) El Vals bailado con esta técnica, que normalmente es denominado vals cruzado, siendo quizá la única forma de bailarlo en todo el mundo.

Es decir, tres diferentes ritmos musicales con una misma forma coreográfica y una misma manera coreográfica de hacerla. Recordemos que los tres ritmos están presentes en los repertorios de las orquestas típicas de todas las épocas.

Para fines de esta primer época, alrededor de los 80, se aplica a esta forma y manera coreográfica, una música llamada Tango, que se adueña definitivamente de este modo, patentizando de aquí en más para todo el mundo a esta manera de bailar como Tango Argentino. O sea que el Tango nació como normalmente todos los procesos culturales, primero como movimiento, luego agregando los ritmos, la parte musical, y luego la letra, igual que un bebito. Primero el bebé tiene movimientos, después empieza a captar algunos ritmos, apoyados a lo mejor en los ritmos biológicos naturales y después viene el habla. El tango ha sufrido el mismo proceso.

La forma coreográfica como ya vimos anteriormente era improvisada en su totalidad. Ésta era realmente pura, nadie sabía con certeza en dónde y en qué momento qué. Lo único claro potencialmente era la manera de hacerlo. Lo que sí podemos notar es que cobraba mayor valoración, aun mismo dentro de toda la gran innovación que suponía esta técnica en general, las detenciones coreográficas llamadas cortes y quebradas. Las quietudes coreográficas fueron también un símbolo de libertad. La actitud casi sobradora de no bailar, de negarse al movimiento se transforma en un símbolo de libertad. Esta época fue la del reinado de los cortes y quebradas; la suspensión del desplazamiento en aparente posición fotográfica. Por ese motivo, llamamos a este período como el de las detenciones coreográficas. En ellas recaía el punto de atención de la coreografía toda. De esta técnica nos llegan hasta la actualidad algunas figuras tradicionales como la parada, que hoy es una figura pero que en esa época era una mecánica. La pareja venía viajando junta, y uno de los dos, por el estímulo musical o por una propia interpretación del espacio, se detenía. El otro se seguía moviendo alrededor del compañero hasta que en un momento se

detenía también, y el compañero comenzaba entonces a moverse tomando la iniciativa. Este juego se repetía una o varias veces, hasta que los dos encontraban un impulso para continuar juntos su evolución. Hoy encontramos la parada como figura establecida, pero es siempre importante rastrear el comienzo de las cosas para no perder su esencia. En los cortes, la pareja venía trasladándose y se detenía junta, para luego continuar al mismo tiempo. Y en el caso de las quebradas, también se producía una detención simultánea pero se quebraba la figura. Al reiniciar la danza la pareja no se encontraba de la misma forma que al detenerse, pues la quebrada les corría su eje de equilibrio y deformaba la posición natural del cuerpo. Debían por lo tanto retomar desde un nuevo eje de equilibrio. Podríamos decir que se "quebraba el corte". Este juego de quietudes era muy llamativo para la época, porque al ejecutarlo los dos mantenían sus cuerpos muy pegados, un escándalo para ese tiempo.

Además de las quietudes que son silencios en común, de los dos a la vez, están las esperas que son silencios de uno, mientras el otro está expresando. Son esos pequeños silencios de atención para percibir lo que pasa en el otro, lo que dice el otro, como en una conversación.

Como vimos a través de estas páginas, sólo los estratos sociales de la periferia de la ciudad, del suburbio, los humildes, cultivaban esta danza. Ellos se agruparon lo más cerca posible del centro en busca de mejoras. Los seres que bailaron el recién nacido Tango eran los marginados que logran una identificación con el Tango como símbolo. Luego el símbolo reemplazará al propio grupo del que brota, que es lo que acontece en el segundo período, creando una corriente colectiva

Segunda Época (1890-1920): El Plano Coreográfico

En este período comienza a producirse la adaptación colectiva al Tango; asombrosa simbiosis se concreta entre Tango y pueblo, es aquí donde se comienzan a unir la Tanguidad con el ser porteño. Llamaremos a este período del plano coreográfico, porque el centro de atención de la coreografía está dada en el dibujo que se realiza con el recorrido de los pies en el piso. Es en esta época donde empiezan a quedar figuras que han nacido por necesidad espacial en la pista y que luego por repetición, se transformarán en clásicos elementos constitutivos de la forma coreográfica. A su vez al cobrar importancia el diseño nacen figuras originadas en

él, como la medialuna o el ocho, figuras "dibujadas". Podemos definir como figura, aquella cantidad de movimientos con capacidad de ser reconocidos y reproducidos. Al ser eliminados los cortes y quebradas como punto de atención, toma relevancia lo transcurrido en el piso; no significando falta de matices, pues es en esta época donde los movimientos adquieren un calibre más preciso.

Los cuerpos se separan mucho más y se baila cabeza a cabeza, formando un arco de medio punto, seguramente por la necesidad misma de observar lo que sucede en el piso. Como el característico modo de bailar de Tito Lusiardo.

Tercera Época (1920-1940): El espacio coreográfico

Entramos a las décadas que incumben al volumen. Todo lo anteriormente descripto, sirve para que podamos discernir con mayor propiedad lo acontecido con la danza en estos 20 años, que son preparatorios de la década de oro que se inicia a su finalización. Sin dejar de tener importancia lo realizado en el plano coreográfico, pesa más en esta época cómo se implementa el torso de los bailarines al desarrollar la danza. Es aquí donde se comienza a contemplar la posibilidad de la elegancia, el despliegue por el espacio general con distinción. Ya no sólo era "hacerlo" sino que comienza a cobrar importancia el "cómo hacerlo". Hay detrás de esto, una evolución estética en donde se cuidan las líneas armónicas dentro del natural desenvolvimiento de la pareja lanzada en la danza. Creando la definitiva manera del que baila bien, que ya no es sólo el que lo hace mejor o más difícil, sino el que lo hace con más tanguidad, con más elegancia y aplomo. Aquí debemos hacer una referencia a la influencia del Cachafaz. Él inaugura el estilo de mantenerse completamente erguido, haciendo todo lo mismo que se hacía hasta el momento, pero con el cuerpo paralelo al de la mujer, con mucha mayor cercanía. El Cachafaz bailaba tomando a la mujer casi de las uñas, fundamentalmente para demostrar al que lo veía, que con esa mano no daba ninguna orden. Y destacándose la elegancia en la rectitud del eje de equilibrio. El torso recto sin el arco de medio punto ejercido con la cabeza. En lo que hace a la estética, la elegancia también va cambiando, porque los usos y costumbres y las vestimentas van variando a través de la estética del tiempo. Pero en este período, la elegancia al bailar comienza a ser un recurso técnico de la danza.

Empiezan a cobrar importancia un montón de técnicas como modeladoras de la elegancia al bailar. Todas estas técnicas tienen que ejecutarse en forma correcta. Porque el fallar en la tensión articular, o en el sentido de flotación, terminaba afectando la elegancia, y la manera del tango.

Llegado el tango desde Europa en un triunfal regreso e instalado definitivamente en los salones, se lo baila mucho más simple en la cantidad y calidad de los movimientos componentes de la forma coreográfica. Esto dio como resultado final, la creación de un estilo de tango reconocido con la denominación genérica de Tango de salón, acorde al hábitat de desarrollo de su origen y liso, acorde a la cantidad y calidad de figuras. Diferenciándose del tango primero, al que se le acopla el término de canyengue, también llamado "de figuras" u "orillero" porque se lo bailaba en las orillas de la Ciudad, en el suburbio. Las diferencias entre los dos se observan claramente a simple vista. Aclaremos también el término tango cruzado. En una primera instancia, se denominaba cruzado a bailar sobre otra música, en realidad lo que se "cruza" es la apoyatura rítmica, la descarga rítmica. En una segunda instancia el término fue utilizado por un problema espacial dentro de la pareja. Bailar cruzado era bailar por el lado cerrado de la pareja. Por último, con la aparición de una posición nueva para la mujer llamada trabada, que significa justamente trabar los pies, cruzarlos uno por encima del otro; se le da la acepción de "cruzado" a cambiar la dirección.

En el salón los torsos se enfrentan por completo, quizá debido a una influencia europea, puesto que es prácticamente la postura física del vals con menos distancia de los cuerpos; y los rostros que miran fundamentalmente hacia la espalda del compañero. A partir de esto, tenemos en el tango de salón, desplazamientos con tendencia a lo rectilíneo y con una posibilidad menor en la calidad y cantidad de movimientos componentes de las figuras. Sin embargo en el pueblo los torsos se mantenían terciados. El estilo liso hizo un aporte en cuanto a la localización del punto de interés a nivel del espacio coreográfico. El símbolo estético de la elegancia y distinción de bailarlo con refinamiento, modificó toda la actitud dancística, que fue adoptado por los estratos inferiores.

En esta época, se concreta la exacta manera del tango, en todos los ambientes y estratos sociales; ya no como anteriormente, según dónde se lo bailara y quién lo bailara. También se produce un gran auge de los concursos y exhibiciones, donde se pone en juego a los más hábiles y preciosistas. Aquí podemos hablar del tango fantasía. El tango fantasía está esta-

bleciendo un hábitat que siempre fue la exhibición. En principio no fue artística, sino la exhibición del más hábil, el "déjenlo solo" y hacer la ronda. Primero porque se ganaba por mérito el espacio, las figuras de función social desaparecían y podía hacer lo que quería. Exactamente, por ser más hábil que el común tenía derecho al espacio. Es lo que llamamos la pirámide del tango. Una base donde se encuentran los muchos, los comunes, y una cúspide donde están los pocos, los más hábiles de la danza. Ese tango fue el primero que subió a los palcos para concursar como salón, canyengue y fantasía. En el de fantasía ya estaba la libertad de hacer lo que quería. La evolución fue el tango escénico, lo que ahora se denomina el Tango Danza o el Tango Show, que es la misma corriente de la exhibición, del "déjenlo solo".

Cuarta Época (1940-1950): Época de Oro

Esta época es la de la masificación de la coreografía. Hay una evolución en la cantidad pero no en la calidad. Ya está establecido el clasicismo en el tango y la danza es abordada en distintas capas sociales. Más que una clasificación por técnicas o movimientos, encontramos una clasificación por hábitat. Los hombres ansiando subir de estrato social a través de este símbolo, consideraban "bien" tener el refinamiento de los salones. Hasta en la letra del tango se ve reflejado "vos dejá nomás que algún chabón chamuye al cohete y que critique tu firulete". Cuanto más arriba más liso era el tango. Todos tendían a alisarlo. Pero igualmente quedaron reductos donde se desarrollaron una gran variedad de combinaciones. Si bien la mayor cantidad de danzarines se adaptaron a esta tendencia lisa, hubo grandes bailarines que realizaron la síntesis de todo el historial evolutivo en cada tango.

Sin embargo, fue un período de auge radiofónico, discográfico y cinematográfico en lo que respecta al tango. Fue la década en que más se compuso, cuando más se bailó y más se filmó acerca del tango.

Quinta Época: 1950

Esta época es la última evolución del tango. Los pies se levantan del piso y aparecen los ganchos que no es poco decir. Se agrega quizá la última posibilidad que quedaba por implementar. La técnica es la siguiente: En una acción simultánea. articulando la pierna por la rodilla, se desprende el pie del piso, quedando enganchada con la pierna del oponente en la pareja (Ver Aparato Expresivo, ganchos). Hombre y mujer utilizan en un plano de igualdad el nuevo elemento coreográfico y éste juega dentro de la mecánica de la ortodoxia en donde el hombre le dice a la mujer cuándo. También existe la opción dentro de la improvisación, de colocar el gancho acorde a la interpretación personal, siempre que haya en la mecánica de la figura el espacio/tiempo de realizarlo.

Sexta Época: Proyección artística

Normalmente los bailes populares tienen dos orígenes, el más común es que sea un descenso cultural, o sea que primero se gesta en el escenario o en las clases altas (como las danzas cortesanas) y luego desciende al pueblo.

El otro origen, menos común, es el ascenso cultural. Se gesta en el pueblo y sube al escenario. Este es el caso del tango. Generalmente el ascenso se produce en su última etapa, en la etapa de su proyección artística. El tiempo de la recordación. Al producirse esta proyección es porque la danza llegó a su punto máximo. Hoy en día el tango vuelve a bajar de los escenarios al pueblo en un proceso inverso. Vemos que los bailes son cada vez más numerosos, concurre mucha más gente. No sería nada raro que el tango zafe al anquilosamiento porque hoy nuevamente comienza como en sus orígenes, a bailarse en reductos, alejados del centro de la Ciudad, donde va gente joven. A su vez esa gente joven se identifica mucho y se transforman en cultores del ritual del tango. Por otro lado no sería nada extraño que ocurriese este proceso, pues antes que nada el Tango es una danza y un complejo cultural atípico.

Superpuesto a todo el movimiento del tango en sus distintas épocas, se da un proceso en el mundo entero llamado tango internacional. No me interesa mencionarlo especialmente en este libro, pero para dar cuenta de él, diré que podemos dividirlo en dos grandes períodos. Uno hasta la Segunda Guerra Mundial y otro posterior a ella. En el primer período, cuando comienza el furor del tango en Europa, viajan hacia allí muchos argentinos a enseñarlo. En general la danza toda era transmitida por profesores ingleses. El tango internacional tiene otras características: si bien la

pareja se mantiene abrazada, la postura de los cuerpos es completamente distinta. Se maneja con una cantidad limitada de figuras, y se baila de manera mucho más valseada. Este tango es el que recorrió el mundo. Al comenzar la primer guerra, los rioplatenses regresaron, pero ya el tango internacional o continental como también se le llama estaba instalado.

Séptima Época: Tango Argentino

Estamos frente a lo que podríamos titular el espectáculo teatral del Tango más importante de toda la historia del género.

Se reinstaló con plena vigencia; es decir, fue un éxito del tango en las principales urbes del mundo.

Aunque sus creadores quisieron mostrar un arte popular en decadencia, el Tango con su fuerza excesiva e intrínseca, pudo desde su declinación, resurgir y mostrar al mundo que sigue vigente y maduro, para ser consumido una vez más por distintas culturas en este nuestro tiempo. Fue la danza la que conquistó y cautivó a los espectadores, allí donde fuera presentada. Con esto no quiero desmerecer a músicos y cantantes, que han cosechado estrepitosos elogios de críticas y público. Pero es necesario remarcar, que fue la danza la que marcó una vez más, igual que a principios de siglo, el rumbo del éxito.

Haber llegado a Broadway, la meca del espectáculo musical, por cuatro semanas y quedarse por seis meses a sala llena, fue lo que catapultó el espectáculo al mundo entero.

Los bailarines que conformaban el elenco fueron:

Juan Carlos Copes y María Nieves, Virulazo y Elvira, Gloria y Eduardo, Nélida y Nelson, Mayoral y Elsa María, María del Carmen y Carlos Rivarola, Los Dinzel (Gloria y Rodolfo), Naanim Timoyko.

A quienes fueron mis compañeros, mi agradecimiento por todo lo que hicieron por el Tango Danza.

Convengamos que hoy en día después de Tango Argentino, todo ha cambiado radicalmente. Salen de Buenos Aires bailarines hacia todo el mundo exportando tango; cuando antes quienes se dedicaban a bailar

tango profesionalmente, se contaban con los dedos de una mano. Hoy día son cientos de parejas las que se dedican de lleno a representar escénicamente al Tango Danza. Mientras otros cientos, aguardan la posibilidad de hacerlo.

ÍNDICE